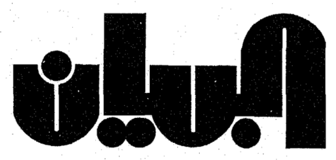
# البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد / 354 / يناير 2000م





العدد / 354 / ـ يناير 2000

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت



## ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

## الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

## المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

## قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(354) JANUARY 2000



Al Bayan



**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

# آن نمارس الأُسف أن يترنّا

● سليمان الخليفي

ما الذي يشغل بال الكثير من المواطنين في الكويت، ونحن على أبواب الألفية الثالثة، ونحن على أبواب العقد الجديد مما يلي التحرير، ونحن على جال التطلع إلى عمل مؤسسي يعيد النظر في مجمل تجربتنا التنموية لمواردنا الطبيعية والبشرية!

لقد خبرت سيرة المجتمعات الدخول الحتمي، إلى مضيق التجربة والخطأ، ولقد كانت الخبرات أشبه بالمخاض العسير، كل مرة، لولا أن العبقرية لا تكون دون عملية صبر طويلة.

ومع أن الأفراد مادة المجتمع، وأسباب حركته، إلا أن المجتمع يبقى في كليته، الشكل النهائي لمنعطفات التاريخ، ذلك أن في المجتمع وحده، تتناهى محصلات القوى، وخلاصات الإسهام المتعدد. نحن مازلنا نذكر شهداء لنا وأسرى، أعطوا أرواحهم وحرياتهم من أجل الوطن، نذكرهم ونذكّر بهم، بفخر ومرارة. لكننا نذكر أيضا، وبخيلاء محمودة، وقفة الشعب الكويتي، التي أثارت انتباه المجتمع الدولي أجمع، عند حق الكويت في الإرادة والتحرر. فالوقفة قرار لا يخالطه التردد أو الوجل، صمودا كان في الداخل، أو جهودا في الخارج، لتلك الأسباب وحدها، منتقاة ومبلورة، كان المؤتمر الشعبي في جدة في ١٣ اكتوبر ٩٠. مؤتمر لم يستهدف الخطب، أو يحفل بالظاهرة الصوتية، عندما ارتكز ابتداء وغاية على دستور البلاد، فعقد على عقده عهدا أصليا للتعاضد ما بين الشعب والسلطة، حتى تعود الكويت حرة ونظيفة! ولما كانت الحياة نواتها البارد والدافئ، والنقائض تستوفي الكمال، والناس بين رجل وامرأة! فما الذي يشغل بال الكثيرين من أهل الديرة؟

لقد كان من بين ما عبد الإنسان المستفهم، عن وجوده وحدوده، مظاهر الكون، وظواهر الحياة ومن أخصها: الأنوثة والذكورة! وفي مضيه استفتاء لعقله وقلبه، اهتدى إلى تجريد القوى في الما وراء، حتى وصل إلى الذي، ليس كمثله شيء.

هنالك، ربما وقع على ضواله الأولى، فحين الشمس كائنة، ضرورة، والماء قبل ضرورة، والتراب بعد ضرورة، أوحي إليه

أو تلقى بعد تشعث الملاحم، والتشتت في العزائم، أن البيت ضرورة، والتراب محتوى الرواق، وأثمر ما في الحرث دائم، ما كان بين مخصوصين مخطوبين لذاتيهما، ومنهما أو بغيرهما لا يكون الوطن.

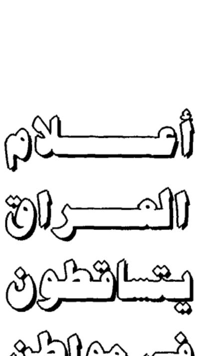
لقد رسخت جذور المرأة الكويتية، ومحاملها في محتوى الرواق، قبل السور وبعده، طوال رحلتي الشتاء والصيف، وخلال أصعب المحن، وطوال سبعة أشهر حسوما، شهدت المنظر وأوغلت في المخبر وهي أن تأخذ، فقد أعطت. وهي أن تسمع فقد أوحت.

فلم يبق إلا أن تدخل إلى بيت الأمر والشورى. لقدكانت الرغبة الأميرية ضرورة، إزاء أربعة عقود خلت، وبإزاء العقود التي ستأتي.

إن دخول المرأة إلى بيت الأمر حق لنا، قبل أن يكون حقا علينا، ولقد آن ـ الآن ـ لفارس العسف، أن يترجل!

إن الاعتقاد ببعد المرأة عن مواقف الرأي عقدة، ونسيان ضرورة ـ التفاضل والتكامل بيننا وبينها ـ ردة.

إن الكويت طفلة حبيبة، وحلم لأول من يحمل بها صليبه!




● عبدالله خلف

قد يكون الاغتراب مألوفا عند بعض الشعوب، وغير مرغوب فيه عند شعوب أخرى، فالشعب اليمني مثلا اعتاد على ذلك فذهب أبناؤه إلى شرق آسيا وأفريقيا ودول عربية ثم إلى أوروبا وأمريكا، ويليه في حب الاغتراب اللبنانيون والسوريون أما الشعب العراقي فما كان راغبا في أي هجرة، حتى اليهود من شعبه عندما أذن لهم في الهجرة مع تحريض القوى الصهيونية العالمية، فكان العراقي خلافا لكل يهود العالم يبدي استياءه وعدم رضاه من هجرة أرضه، وعندما يلاقون العرب في أوروبا كانوا يسألونهم عن العراق والدموع تنهمر من عيونهم وهم الوحيدون الذين طلبوا العودة إلى بلادهم بعد أن تبيّنت لهم مؤامرة الهجرة والترحيل...

فما بالك من عمالقة العراق في الشعر والأدب الذين صاغوا الشعر من أجل وطنهم واحتضنوا تراب أرضهم بكل شوق وحنان، هؤلاء انتزعهم الظلم رغم تشبثهم وتغلغل جذورهم في طينة العراق بين أغراسها ونخيلها، وتشربها من مياه دجلة والفرات...

من كان يصدق أن العراقي يرحل عن وطنه، حتى في أيام المجاعات العامة التي اكتسحت الشعوب والأوطان وأيام الحروب والمنازعات لم يرحل العراقيون ...

الآن نرى خيرة أهل العراق في «المنافي» في بلاد الغربة، في البلاد العربية بأقصى البلاد الأفريقية في القارات الخمس ... حتى دفع هذا الشريد أن يلتمس أي جواز من شرق آسيا وأفريقيا أو من أمريكا اللاتينية لكي لا يراجع سفاراته، لكي لا تطوله عصاة السلطة وعذابها.

هجر أولا رموز السياسة بلادهم، ثم

الأطبـــاء والمهندســــون، وعلمــــاء في اختـصاصـات عديدة، وآخر الراحلين هم الشــعــراء والأدباء، ونعلم أن أمنيــة كل إنسان أن لا يدركه الموت في الغربة، ولكن هذا قــدرهم القــاسـي الذي شـربوه على مضض. وحسب الكثير أن اجتراعهم لهذه الكؤوس المرة ســوف يتـلاشى بعـد أمـد قــصــيــر ولكن طالت بـهم المظالـم وطال أمدها، وأخذ أعلام العراق يتساقطون في الخارج، إنها مأساة الشعب كله في الداخل والخارج..

ففي الخـارج يعيش العـراقي مـأسـاة الاغتراب وأهله في الداخل تتقطع أفئدتهم عليه، لقد طال بقاء النظام، وامتد ظلمه إلى كل بيت.

آخر المتساقطين في الغربة محمد حديد من عمالقة المال والاقتصاد وتوفى أخيرا في لندن في 3/8/99، ومـــا أكــــثـــر السـيـاسـيين وأصـحـاب الاخـتـصـاصـات الأخرى الذين تساقطوا أيضا.

أما الأدباء فمنهم من قضى نحبه في الهـجـرة ومنهم من ينتظر قدره ليـمـوت غريبا بعيدا عن وطنه.

- عملاق الشعر العربي محمد مهدي الجواهري توفى في دمشق قبل شهور.

- عـبـدالـوهاب البـيـاتي رائد الـشـعـر الحديث توفى في 4/8/99 في دمشق.

- بلند الحيدري وافته المنية في الغربة.

- الشـيـخ مـصطفى جـمــال الدين من عباقرة الأدب والشعر طوته الغربة بعيدا عن منابر بغداد وترابها.

- الشــاعـــرة الرائدة نازك الملائكة تعـتـصـرها آلام الأمـراض في الأردن ولا تستطيع أن تقضي أيامـها الأخيـرة بين أهلها وذويها في بغداد.

وزوجها الدكتور عبدالهادي محبوبة يواسيها ويحتضنها رغم أنه أحوج الناس لكي يُراعى في عمره المتقدم بعد أن وهن به الزمان.

الشــاعــر ســعــدي يوسف لازال في انتظار التغيير السياسي في العراق لينهي غربته.

مظفـر النواب الشـاعـر الثـائر المتـمـرد لازال يحـمـل أوراقـــه في الـغـربة ويطلق صرخاته.

وحتى الطيور في أعالي النخيل خفتت تغـاريدها، وذهبت الفـرحــة من قلوب المرابطين في أرضـهم والراحلين. فـمـتى تعود للعراق بهجتها، متى تبـتسم أم المظلوم، متى تتوقف الهـجـرات ويعـود الذين أرغموا على الهجرة، متى تتحرك الألسن بأفواهها وتقول ما تعبر به الأفكار والعقول، متى تتـحـرر الأقـلام وتتكسـر الأغلال ...؟

خيرة أهل العراق في السجون ومن هو «في الـغـربة يشـعـر بأنه قـيـد الإقـامـة المفروضة عليه».

تساقط الأدباء والشعراء ودفن الكثير في غير تربتهم ... تساقطوا جميعا غرباء فمتى يكون الخلاص؟


الدراسات

# السيميائية و البنيوية في النقد التلفزيوني

● د. نايف الياسين
مدرس الأدب والنقد الأدبي
قسم اللغة الإنجليزية
جامعة دمشق

يستمد النقد التلفزيوني المعاصر الكثير من مصطلحاته من السيميائية والبنيوية، وقد كان بادي وانل يتفكه قائلا: «تقول لنا السيميائية أشياء نعرفها بلغة لا نفهمها»، لاشك أن تعلم مصطلحات السيميائية هو أحد أكثر ملامحها صعوبة إلا أنه من الصحيح أن هذه المصطلحات تمكننا من تحديد وتعريف ووصف ما يميز التلفزيون كوسيلة اتصال، وكيف أنه يعتمد على أنظمة دلالات أخرى لتحقيق التواصل، وهذان وجهان مهمان في ممارسة النقد التلفزيوني، إضافة إلى أننا نواجه هذه المصطلحات في عدد من المناهج الأخرى من التحليل النفسي إلى النقد الأيديولوجي.

السيميائية هي دراسة كل شيء يمكن استعماله في الاتصال: كلمات، صور،

إشارات مرور، زهور، موسيقا، أعراض مرضية، وغير ذلك كثير. تدرس السيميائية الطريقة التي تحقق بها هذه «الدلالات» الاتصال والقواعد التي تحكم استعمالها. تمثل السيميائية، كأداة لدراسة الثقافة، انحرافا جذريا عن النقد التقليدي، حيث تسأل السيميائية أولا عن «كيفية» خلق المعنى، بدلا من السؤال عن «ماهية» المعنى. ولفعل ذلك تستعمل السيميائية مفردات متخصصة لوصف الدلالات وكيفية عملها. كثيرا ما توحي هذه المفردات بالعلمية وتصطدم مع افتراضاتنا عن طبيعة النقد والعلوم الإنسانية. إلا أن مصطلحات السيميائية الخاصة ومحاولتها مقارنة إنتاج المعاني في وسائط متعددة ومتنوعة - حيث الدلالات الجمالية هي واحدة فقط من موضوعات دراسة السيميائية - تمكننا من وصف طرائق عمل الاتصال الثقافي بدقة أكبر وتوسع إدراكنا للتقاليد التي تميز ثقافتنا.

صاغ مصطلح «السيميائية» الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس (1839 - 1914)، رغم أن كتاباته في السيميائية لم تصبح معروفة حتى ثلاثينات القرن العشرين، و«اخترع» حقل الدراسة هذا اللغوي السويسري فيرديناند دو سوسور، وكان المصطلح الذي استعمله لوصف العلم الجديد، والذي قدمه في محاضرات في اللغويات العامة، والذي نشر بعد موته في 1959، هو السيميولوجيا أو علم الدلالات، أما البنيوية فهي وثيقة الصلة بعالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس الذي نشرت أعماله في الخمسينات، وهي تصف منطق الثقافات «البدائية» ونظرتها ورؤيتها للعالم. رغم أن البنيوية تعتمد على كثير من مبادئ السيميائية إلا أنها تهتم بمسائل أكبر تتعلق بالمعاني الثقافية والإيديولوجية، وهكذا استعملت على نطاق واسع في النقد الأدبي والإعلامي.

ثمة اتصال وثيق بين السيميائية والبنيوية إلى درجة أنهما تتقاطعان أحيانا - على أساس أن السيميائية هي حقل دراسة قائم بذاته في حين أن البنيوية هي منهج في التحليل يستعمل غالبا في السيميائية(1). وحققت السيميائية انطلاقتها عندما تبنت اللغة كنموذج وطبقت المفاهيم اللغوية على ظواهر أخرى وليس فقط على اللغة نفسها. في الواقع فإننا نعامل النصوص كاللغات، على أساس أن العلاقات بين الأشياء هي المهمة وليست الأشياء بحد ذاتها. هذا جوناثان كلر يشرح هذه الحالة:

تتأسس فكرة إمكانية استعمال اللغويات بشكل مفيد في دراسة ظواهر ثقافية أخرى على مبدأين أساسيين: أولا، الظواهر الثقافية والاجتماعية ليست ببساطة أشياء أو أحداث مادية وحسب بل هي أشياء وأحداث ذات معنى، وهي بالتالي دلالات، وثانيا، أنه ليس لهذه الظواهر جوهر بل أنها تعرف من خلال شبكة من العلاقات(2).

تؤكد البنيوية على أن كل عنصر في نظام ثقافي يستمد معناه من علاقته بكل عنصر آخر في النظام: ليس هناك معان مستقلة، بل هناك معان متعددة تنتج بواسطة اختلافها عن العناصر الأخرى في النظام، ومنذ الستينات بدأ العديد من المفكرين الأوروبيين البارزين تطبيق السيميائية والبنوية على كثير من أنظمة الدلالات المختلفة. قام رولان بارث بتحليل الأزياء، الثقافية الشعبية الفرنسية من المصارعة إلى شرب النبيذ، وأقصوصة من تأليف بلزاك، والتفت أمبرتو إيكو إلى

دراسة مجلات سوبرمان وروايات جيمس بوند، وشرع كريستيان ميتز في دراسة أسلوب سينما هوليوود كنظام سيميائي، وبمعالجة قدرة الإنسان التواصلية والرمزية بشكل عام، تمكننا السيميائية والبنيوية من رؤية الروابط بين ميادين الدراسة التي تتقاسمها عادة أقسام الدراسات الأكاديمية في الجامعات، وهكذا فهما ملائمان جدا لدراسة التلفزيون.

## الدلالة

تسمى أصغر وحدة للمعنى في السيميائية «دلالة»، تبدأ السيميائية بهذه الوحدة الأصغر وتبني قواعد لاجتماع الدلالات لقد أشار فريدريك جيمسون إلى أن هذا الاهتمام بايجاد أصغر وحدة للمعاني هو شيء تشترك فيه السيميائية مع حركات فكرية رئيسية أخرى في القرن العشرين، بما في ذلك اللغويات والفيزياء النووية، إلا أن ذلك غريب كنقطة بداية بالنسبة للنقد، الذي كان في العادة يناقش الأعمال على أنها كليات عضوية. ويشير تبني تعريف أصغر وحدة كنقطة بداية إلى نقلة في العلوم: «حيث تصبح المهمة الأولى للعلم هي تأسيس منهج أو نموذج، تكون فيه الوحدات الإدراكية الأساسية موجودة من البداية ثم يتم تنظيم البيانات (الذرة، الفونيم)»(3)، صاغ سوسور مفهوم الدلالة على أنها تتكون من جزئين رئيسيين، رغم أنه يمكن فصل هذين الجزئين نظريا فقط، وليس خلال فعل الاتصال، كل دلالة تتكون من «دال»، أي الصورة، الشيء، أو الصوت نفسه - جزء الدلالة ذو الشكل المادي - و«المدلول»، المفهوم الذي تشير إليه:

تتكون دلالة مطر في اللغة المكتوبة من ثلاثة أحرف على هذه الصفحة (الدال) وفكرة أو مفهوم المطر أي (المدلول)، وهو التصنيف الذي نحتفظ به للماء الذي ينزل من السماء، أصر سوسور على أن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الحرفية هي علاقة تقليدية تماما، واعتباطية بشكل كامل. ليس هناك أية رابطة ضرورية أو طبيعية بين كلمة «المطر» والمفهوم الذي تشير إليه. إضافة إلى أن الكلمات ليس لها قيم إيجابية، تستمد الكلمة معناها بشكل كلي من اختلافها عن الكلمات الأخرى في نظام الدلالات الموجودة في اللغة. على مستوى الدال، نميز «مطر» من خلال اختلافها عن «عطر» أو «سطر»، «مقر» أو «مفر». ويصبح للمدلول معنى بسبب اختلافه عن «رذاذ»، أو «تهطال»، «برد» أو «ثلج»، يمكن اختراع كلمات أخرى، مثل «مطق» أو «مطج»، تستعمل نفس الأبجدية ويمكن لفظها، لكن ولأن هذه «الكلمات» لا تدخل في علاقة مع دلالات أخرى في النظام بشكل ذي معنى فإنها تبقى على مستوى الهراء.

تصوغ كل لغة جملة خاصة بها من الاختلافات ذات المعنى: يمكن أن نتخيل عددا لا نهائيا من الاحتمالات بالنسبة للدالات والدلالات، إلا أن كل لغة تجعل من بعض هذه الاختلافات مهما ومميزا، تكمن صعوبة تعلم لغة جديدة في أن كل لغة تتكون من جملة من الدلالات تستمد معانيها من اختلافات قد لا ندركها - اختلافات صوتية قد لا نسمعها، قواعد لغوية قد تجعل الإختلافات غير مألوفة بالنسبة لنا، وكلمات لا يمكن ترجمتها إلى لغتنا الأم.

إلا أن تعلم لغة ثانية يجعلنا ندرك فكرة سوسور حول الطبيعة الاعتباطية للغات الكلامية، دال المطر في العربية يصبح «رين» في الإنجليزية، «بلوي» في

الفرنسية، و «ريجن» في الألمانية. وليس لأي من هذه الكلمات رابطة أكثر طبيعية تربطها بفكرة الماء الساقط من السماء مما يربط «مطر» به، حتى الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها تبدو اعتباطية ومحكومة بتقاليد ثقافية معينة. فالديك يصيح «كوكو كوكو» لدى الناطقين بالعربية، في حين أنه يصيح «كوكا - دودل - دو»، بالنسبة للناطقين بالإنجليزية، و «كيكي - ريكي» بالنسبة للناطقين بالألمانية.

كان سوسور مهتما بدراسة بنية اللغة كنظام، واستبعد الأشياء الحقيقية التي تدل عليها، «المشار إليها». لا تهتم السيميائية بما يشير إلى كلمة مطر، أي الماء النازل من السماء في يوم معين ومكان معين، مفهوم المطر مستقل عن أي حدث بعينه، إضافة إلى أن سوسور وبيرس أدركا أن بعض الدلالات لا تقابل مفاهيم معينة تشير إليها: المجردات (حقيقة، حرية) أو منتجات الخيال (حورية، غول). الأهم من ذلك أنهما أرادا المجادلة بأن كل الدلالات هي تركيبات ثقافية اكتسبت معانيها من خلال الاستعمال الجماعي المكتسب والمتكرر. أكد بيرس على أننا حتى عندما نحاول تعريف دلالة، فإننا مجبرون على استعمال دلالة أخرى لترجمتها، وسمى الدلالة التي نستعملها لوصف دلالة أخرى «المفسِّرة».

يعرّف أمبرتو إيكو الدلالة على أنها «كل شيء يمكن أن يؤخذ على أنه يقوم مقام شيء آخر، على أرضية تقليد اجتماعي مؤسس سلفا»(4)، المدهش أن إيكو يضمّن في تعريفه حتى تلك الدلالات التي تبدو للوهلة الأولى أكثر «طبيعية» من الدلالات اللغوية. يمكن لسماء مكفهرة ملبدة بالغيوم أن تدل على «عاصفة وشيكة» فقط في سياق الأعراف الاجتماعية والتفسيرات الثقافية، يمكن استعمال نفس هذه الغيوم للدلالة على الحظ السيء، أو أن الطبيعة تستجيب لمزاج المرء المعكر. يمكن لمعنى المطر أن يختلف كثيرا من ثقافة إلى أخرى: في بعض المجتمعات البولينيزية، تعني عاصفة رعدية أن السماء تبكي موت طفل.

مفهوم إيكو للدلالة على مقتبس من بيرس، الذي لم يقتصر على الدلالات الرمزية (اللغة)، كما فعل سوسور، بل حاول أن يتصدى لكل أنماط الدلالات، بما في ذلك الدلالات الصورية، ولفعل ذلك قدم تعريفين دقيقين لمصطلحي «الأيقونة» و«الإشارة»، ولابد من الملاحظة أن التصنيفات الثلاثة، «رمزي»، «أيقوني» ، و «إشاري» ليست مستقلة أو منفردة بذاتها، يستعمل التلفزيون هذه الأنماط الثلاثة في نفس الوقت، الصور التلفزيونية هي إيقونية وإشارية، كما أن البرامج تستعمل في العادة كلمات (دلالات رمزية) على الشاشة وعلى شريط تسجيل الصوت، وهذا جدول توضيحي بسيط للمساعدة على التمييز بين التصنيفات الثلاثة:

| التصنيف | يدل عليه | أمثلة | العملية |
|---|---|---|---|
| أيقونة | تشابه | صور، تماثيل | يمكن رؤيته |
| إشارة | رابطة سببية | دخان/نار، عرض/ مرض | يمكن اكتشافه |
| رمز | اعتراف | كلمات، أرقام، أعلام | يجب تعلمه |

في الدلالة الأيقونية، يتشابه الدال بنيويا مع المدلول، علينا أن «نتعلم» تمييز هذا التشابه تماما كما نتعلم قراءة الخرائط أو الرسم، يمكن للتطابق بين رسم لكلب،

مـــثـــلا، و المدلول «كلب» (الذي يمكن أن يكون نوعا مـعينا من الكلاب أو مـفـهـوم الكلب بشكل عـام) أن يـأخـذ عـدة أشكال يمكن للرسـم أن يكون تخطيطا للـهـيكل العظمي أو مـخططا تشـريحـيا، وفي تلك الحـالة يتطلب الأمـر أخـصـائيا بيطريا أو عالم حيوان لتمييز التشـابه البنيوي بين الـرسـم والمدلـول «كـلب»، يمـكـن لـلـدلالـة الأيقـونيـة أن تكون رسـمـة من إنتاج طفل، وفي تلك الحـالة نحـتـاج لمفسـر آخر، أب أو أم أو مدرس الطفل لتمييز التشـابه. معظم الرسـوم تعـتـمد على قواعد تحـدد وجـهـة النظر والتـنـاسـب «رؤية جـــوية» لكلب، زاوية مـواجـهـة، أو رسم يكبره عـشـرين مـرة سـيـجـعل من الأصـعب على معظمنا تمييـز التـشـابه مما لو كان الرسم تقليديا من الجـانـب، عندهـا يمكن لرجلين وذيل وأذنين حـادتين أن تقـوم بالمهـمـة، حتى لو لم نحـاول تلوين الـصـورة وبقيت مـخططا بالأبيض والأسـود. مـعظم هذه المحـاذير المتـعلقـة بالرسـم التـقليـدي تنطبق على صـور الـفـيـديو أيضـا، رغم أننا نظن بأن التلفزيون أكثر اقترابا من الحياة.

تنطوي الدلالات الإشـارية على رابطة وجـودية بين الدال والمشـار إليـه: تعـتـمـد الدلالة على تواجدهـما المشـتـرك في وقت مـعين. لا يمكن للرسـوم أن تكون دلالات إشـارية لأننا يمكن أن نرسم شـيـئا لم نره بالمرة. الخـرائط أيقـونية ولـيست إشـارية لأن واضـع الخـرائط يمكنه رسـم خـريطة اعتـمادا على دلالات أيقـونيـة بحـتة، مـثل المخططات البيانية والمسوح الجيولوجية، قـد لا يكون راسـم الخـريطة قـد ذهب إلى المكان الذي ستدل عليه الخريطة.

تخـتلف الدلالات الإشـارية عن الدلالات الأيقـونية لأنهـا تعـتمد على الصـلة المادية بين الدال والمدلول: الدخـــان يـعـني النـار، آثار مـخـالب تعني وجود قطة، مـجـمـوعة محددة من بصمات الأصابع يمكن أن تدل على «بيل كلينتـون»، البـقع الحـمـراء تدل على الحصبة، معظم الصور التي تنتجها الكامـيـرا تنضـوي تحت تصنيف بيـرس «دلالات إشـارية» لأنـهـا تتطلب الوجـود الجسـدي للمشـير أمام عدسة الكاميرا في وقت مــعين لإنتـاج هذه الصـور، إلا أنه يسـتـحـيل التـحـقق عمليا من هذه الـواقـعة حـول الصـورة مـالم نكن مـوجـودين فـعـلا وقت إنـتـاجـهـا، يمكن لـمـمـثلين بديلين أو مـشـابهين، صـور منتجة بالاعتـمـاد على خدع تكنولوجية، مؤثرات خاصة، رسـوم مـولدة عن طريق الكمـبـيـوتر، صـــور مـتحـركة، يمكن لكل هذه التصـميـمات أن تخدع الكاميرا. حتى الصور التي نعاملها على أنهـا فـريدة لأن مدلولـهـا هو شـخص حي يمكن أن تحددها تقاليد معينة، خلال مسيرة «ليسي» كشخصية تلفزيونية، قام بتمثيل الدور عدد من الكلاب (مـعظمـهم ذكور)، وأحيانا في نفس الحلقة، رغم أن عددا من الكلبات اللاتي يحملن اسم ليسي قـد متن إلا أن الدلالة الأيقـونيـة «ليـسـي» استمرت على قيد الحياة بفضل الفريق الذي يـعـمل في الإنتـاج ومـدربي الكلاب الذين يجـدون كـلابا جـديدة عندمـا تنتج سلسلة جديدة من مغامرات ليسي، ورغم أن ذلك قـد يسـبـب صـدمـة لإيماننا بقـوة فـراسـتـنا، إلا أننا يمكن أن نخـدع بصـور الأشـخاص أيضا بنفس السهولة.

الدلالات الإشـارية تتأسس أيضـا على أعراف اجـتـمـاعية، لقد تركت الحـيوانات آثار مـخـالبـهـا منذ بدأت تدب على الأرض، لكن آثار مـخـالبـهـا أصـبـحت دلالة فـقـط عندمـا بدأ الناس باسـتـعـمـالهـا لتـقـصي أثرهـا، كـمـا يشـرح أمـبـرتو إيكو فـإن: «الطبـيب الذي اكتـشـف نوعـا من العلاقـة

الثابتة بين مجموعة من البقع الحمراء على وجه مريض ومرض معين (الحصبة) كان يقوم باستنتاج: لكن ما أن أصبحت هذه العلاقة عرفا وسجلت على هذا الأساس في الأطروحات الطبية حتى تأسس بذلك «عرف سيميائي»، يتم خلق دلالة جديدة حالما تقرر مجموعة من الناس استعمال شيء كحامل لشيء آخر»(5). الدلالات الإشارية عرضة للتدخل الإنساني تماما كما هي الدلالات الرمزية والأيقونية، إنها تتطلب نفس التراكم في الاستعمال ونفس التعزيز والترسيخ من قبل فئة اجتماعية حتى تفهم على أنها دلالات في المقام الأول.

لكي نفهم الصور التلفزيونية، لابد لنا أن نتعلم كثيرا من أعراف التمثيل، إحدى خصائص الكودات التمثيلية هي أننا نعتاد عليها إلى درجة أننا قد لا ندرك استعمالها، تصبح «طبيعية» جدا بالنسبة لنا، تماما كالدلالات الرمزية للغة، ونفهم الدلالات الأيقونية على أنها الطريقة الأكثر منطقية - وأحيانا الطريقة المنطقية الوحيدة - لفهم عالمنا. يمكن أن نراقب حالة التعلم هذه عندما يبدأ الأطفال الرضع بمشاهدة التلفزيون. على سبيل المثال، يحب الأطفال الصغار لمس الشاشة كثيرا في محاولتهم لفهم الطبيعة ثنائية الأبعاد لدلالات التلفزيون الأيقونية. نكتسب التوقعات التقليدية للتناسب، المنظور، زاوية الكاميرا، اللون، الإضاءة، بعد الكاميرا عن الموضوع (أي الأوجه غير التمثيلية للصورة) من خلال مشاهدة التلفزيون، إذا انتهك المصور عددا كبيرا من هذه الأعراف، فإننا قد لا نتمكن من «تمييز» الصورة على الإطلاق.

لا يتطلب نموذج بيرس، بمعناه الحرفي، «قصد» الاتصال: يمكن أن تنتج الدلالات من قبل وسيلة غير إنسانية (مثل عندما يؤدي خلل في جهاز التلفزيون إلى ظهور «ثلج» على الشاشة)، أو من قبل مرسل غير واع. ولا يتطلب نموذج بيرس بالضرورة مستقبلا إنسانيا، أو أي مستقبل آخر، رغم أنه وبسبب كون الدلالات اجتماعية وتعتمد على العرف، لابد من وجود إمكانية أن تفهم دلالة معينة من قبل مستقبل محتمل. لا يمكن تحقيق فعل الدلالة خارج نطاق الاتصال الإنساني، إلا أن السيميائية لا تتطلب وجود مستقبلين يمكن التحقق تجريبيا من وجودهم، ولا تستطيع أن تضمن أن كل المستقبلين سيتفقون على العلاقة بين الدال والمدلول، وهكذا فالسيميائية لا تتطرق إلى دراسة قصد المؤلف أو تفسير أو استقبال الرسالة من قبل الجمهور الفعلي.

«الكاميرا لا تكذب» مقولة تخبرنا الكثير عن الطريقة التي نقبل بها العديد من الصور الالكترونية على أنها حقيقية عندما تتضمن دلالات إشارية، حتى ولو كانت تلك المقولة زائفة من وجهة نظر سيميائية، تنتج العديد من الصور التلفزيونية بطريقة تشجعنا على فهمها كدلالات إشارية فقط. مثال على ذلك هي اللقطات التي تصور المراسلين واقفين في موقع الأحداث: قد لا يمكننا التحقق مما إذا كان مراسل ما يقف على مرج البيت الأبيض أم لا، غير أن التلفزيون يؤكد كثيرا على الرابطة بين الصورة وهذا الموقع كما يوجد في الزمان والمكان الحقيقيين(6). قيل الكثير منذ اختراع الكاميرا عن موضوعيتها كأداة تسجيل إلى درجة أننا ننسى غالبا إلى أي حد يعتمد إنتاج صور الكاميرا على قواعد معينة تماما كما يعتمد إنتاج الرسوم على

قواعد معينة، تذكرنا السيميائية بأن الدلالات التي ينتجها التلفزيون ترتبط بمدلولاتها بالعرف، حتى لو أننا عندما نشاهد شيئا كالأخبار مثلا فإننا لا ننزع إلى التفكير بالإنتاج الفعلي للدلالات في التلفزيون بل إننا نستقبل الأخبار على أنها معلومات صرفة، كمدلول مباشر.

على سبيل الانخراط في قليل من التخيل الفانتازي، لنتصور إنتاج خبر عن حدث خيالي لبثه على شبكات التلفزيون. لو فكرنا بتمعن بالطريقة التي تكتب بها الأخبار والمواضيع التي تغطيها، يمكننا أن نكتب خبرا يتطابق تماما مع المواصفات التي تتطلبها شبكات التلفزيون، لو أتيح لنا أن نستعمل التسهيلات، والتقنيين، والمعدات وطاقم العمل الذي تستعمله شبكة تلفزيونية، وإذا تمكنا من إجبار مذيع على التخلي عن أخلاقيات مهنته (أو وجدنا محتالا مقنعا) ليقرأ خبرنا، يمكننا أن ننتج خبرا كاملا مع تقرير حي من موقع الأحداث لا يمكن تفريقه عن خبر أصلي. تذكرنا السيميائية بأننا في تعاملنا مع برامج التلفزيون غير الدرامية وغير الخيالية، كما في تعاملنا مع البرامج الخيالية والدرامية، لا نتعامل مع مدلولات بل نتعامل مع دلالات، في المحصلة، يستحيل التمييز بين المشار إليه وبين صور التلفزيون وأصواته. وقد يكون هذا السبب، كما تجادل مارجريت مورس، بأن الأهمية التي تلعبها شخصية مذيع الأخبار، «بدوره المراسمي» قد تزايدت في حثنا على الاقتناع بصحة ومصداقية الأخبار(7). يعتمد التلفزيون في هذه الناحية، ونواح أخرى عديدة، بشكل كبير على الكيان الفريد، على الشخصية التلفزيونية. يمكن تقليد معظم دلالات التلفزيون لأنها مترسخة في الأعراف، إلا أن الشخصية التلفزيونية المعروفة التي تتحدث للكاميرا هي أعصاها على التزوير.

انتقد أمبرتو إيكو تمييز بيرس بين الدلالات الرمزية، الأيقونية، والإشارية على أساس أنها تتجاهل مسألة الإنتاج التاريخي والاجتماعي لكل الدلالات. يقدم إيكو بدلا من ذلك تعريفا يضع كل الدلالات في هذا السياق:

تهتم السيميائية بكل شيء يمكن اعتباره كدلالة، الدلالة هي شيء يمكن أن يحل محل شيء آخر، لا ينبغي في هذا الشيء الآخر أن يكون موجودا أو يكون في مكان ما في اللحظة التي تمثله فيها الدلالة. وهكذا فالسيميائية من حيث المبدأ هي مهمة لدراسة كل شيء يمكن استعماله للكذب. إذا كان هناك شيء لا يمكن استعماله لقول كذبة، فإنه لا يمكن استعماله لقول الحقيقة: في الواقع فإنه لا يمكن استعماله لقول أي شيء على الإطلاق، أعتقد أن تعريفا «لنظرية الكذب» يمكن أن يعتبر برنامجا شاملا للسيميائية العامة.(8)

التواصل التلفزيوني ليس أكثر عرضة للتوسط أو التلوث من أشكال الاتصال الأخرى - اللغة المحكية، اللغة المكتوبة، الصور الساكنة - في علاقتها بالواقع. التبصر المهم الذي يمكن اكتسابه من دراسة السيميائية والبنيوية هو أن التواصل جزئي، ينتج عن دافع، تقليدي، و«متحيز» بما في ذلك تلك الأشكال مثل الصحافة المكتوبة التي أسست سمعتها على نشدان الحقيقة ومحاولة نقل انطباع بالمصداقية. تصر دراسة السيميائية على وجوب أن ندرك الطرق المتميزة لإنتاج وربط الدلالات التي تمارسها بعض البرامج التلفزيونية، في أمكنة معينة،

وأزمنة معينة، لأن هذه الكودات لا تنفصل عن «واقعية» الاتصال الإعلامي.

## التأشير والتداعي

كنا نناقش الدلالة حتى الآن على أساس المعنى الإشاري، المعنى المتحقق بالتداعي يضعنا مباشرة في ميدان الأيديولوجيا: النظر إلى العالم (بما في ذلك نموذج العلاقات الاجتماعية وأسبابها) من زاوية معينة وبناء على مصالح معينة في المجتمع، كرّس رولان بارث جزءا كبيرا من أعماله للتمييز بين «التأشير» و «التداعي» في النصوص الجمالية، في الصور، يكون التأشير في المقام الأول للدلالة: الدال هو الصورة نفسها والمدلول هو الفكرة أو المفهوم.

التداعي هو نظام دلالة من الدرجة الثانية يستعمل الدلالة الأولى، (الدال والمدلول)، كمدلول ويربط بها معنى إضافيا، مدلولا آخر. فكر بارث بالتداعي على أنه تثبيت أو تجميد لمعنى التأشير، إنه يؤدي إلى إفقار الدلالة الأولى بربطها بمدلول واحد يكون ايديولوجيا في أغلب الأحيان.(9) لهذا السبب يتطلب الأمر كثيرا من الكلمات لوصف الدال على المستوى الأول- يجب أن نضمن وصفنا زاوية الكاميرا، اللون، الحجم، الإضاءة، التركيب، وهكذا. بينما يمكن وصف التداعيات بكلمة واحدة (نبيل، رومانسي، وطني، فكه). في بعض الأحيان يبدو الفرق بين التأشير والتداعي في النقد التلفزيوني ميكانيكيا لأن دلالات التلفزيون هي في الأصل رسائل أو نصوص معقدة، تجعل من الصعب تمييز الفرق بين مستويي الدلالة، قد يكون من الأفضل التفكير بالتداعي على أنه طفيلي يربط نفسه بعملية دلالة سابقة.

بتطبيق السيميائية على التلفزيون، يتوجب أن نهتم بجوانبه التي يمكن أن تكون لها وظيفة «الدلالات»، ما يلفت النظر في التلفزيون، من هذه الناحية، هي أنواع لقطات الكاميرا التي تستعمل فيه. في القائمة التالية نجد اللقطات الأكثر أهمية، والتي يمكن أن تعمل كدالات، نعرّفها ونقترح المدلول الذي تشير إليه كل لقطة:

| الدال (لقطة) | تعريف | المدلول (المعنى) |
|---|---|---|
| كلوز-أب | وجه فقط | حميمية |
| لقطة متوسطة | معظم الجسم | علاقة شخصية |
| لقطة طويلة | شخصيات وبيئة | سياق، عام، بعد |
| لقطة شاملة | كل جسم الشخص | علاقة اجتماعية |

يمكن أن نفعل الشيء نفسه بالنسبة لعمل الكاميرا وتقنيات المونتاج:

| الدال | تعريف | المدلول (المعنى) |
|---|---|---|
| بان إلى أسفل | الكاميرا تنظر إلى الأسفل | قوة، سلطة |
| بان إلى أعلى | الكاميرا تنظر إلى أعلى | صغر، ضعف |
| دولي إن | الكاميرا تدخل | مراقبة، تركيز |
| فيد إن | تظهر الصورة على بلانك | بداية |
| فيد آوت | الصورة تتحول إلى بلانك | نهاية |
| قطع | انتقال من صورة إلى أخرى | آنية، إثارة |
| مسح | تمسح الصورة عن الشاشة | نهاية مفروضة |

تمثل المواد المذكورة أعلاه نوعا من القواعد اللغوية للتلفزيون من حيث

اللقطات، عمل الكاميرا، وتقنيات المونتاج، وكلنا نتعلم معنى هذه التقنيات بمشاهدة التلفزيون وتساعدنا على فهم ما يجري في برنامج معين، هناك أشياء أخرى مثل تقنيات الإضاءة، استعمال اللون، المؤثرات الصوتية، الموسيقا، وهكذا. كل هذه دالات تساعدنا على تفسير ما نراه ونسمعه على التلفزيون.

لنأخذ مثالا بسيطا، «الفيد» إلى الأسود، داله هو الاختفاء التدريجي للصورة عن الشاشة، ومدلوله هو ببساطة «الأسود»، هذه الدلالة أصبحت تقليدا قويا من تقاليد السينما والتلفزيون إلى حد أنها أصبحت دلالة للتداعي: الدال هو «قيد إلى الأسود»، والمدلول «نهاية» المشهد أو البرنامج. تصر نصوص الإنتاج التلفزيوني على أن يستعمل الطلاب الفيد إلى الأسود بعد نهاية كل برنامج وقبل الاستراحات الإعلانية(15). لقد أصبح الفيد إلى الأسود جزءا من عملية دلالة ثابتة، بينما يمكن للتداعيات أن تتغير عبر التكرار، دأب أحد المسلسلات الذي أسس لنفسه سمعة على أنه برنامج ذو نوعية متميزة، على إنهاء كل جزء منه يفيد إلى الأسود بأنه يدوم أكثر بقليل مما في معظم البرامج الأخرى. هذا «الفيد إلى الأسود» أصبح جزءا من لهجة البرنامج، فهو يستعمل لكي يبعث على التداعي بأن هذه «دراما جادة» أو «برنامج على مستوى رفيع» (موحيا بأن الجمهور بحاجة إلى عدة لحظات للتماسك عاطفيا، للتفكير قليلا بالمشهد قبل الانتقال إلى الفاصل الإعلاني). أصبح الفيد إلى الأسود الأطول من المعتاد يظهر على برامج أخرى للإيحاء بنفس التداعي. التداعيات تثبت معنى دلالة معينة، لكن في نصوص أخرى ـ خارج التلفزيون ـ يمكن لتأشير «الفيد إلى الأسود» أن يعني أشياء أخرى أيضا. في حال كان البرنامج من إنتاج طالب مثلا فإن الفيد المتكرر إلى الأسود يمكن أن يبعث على تداعي «إخراج هاو»، وفي حال استعمل في فيديو فني يمكن أن يبعث على تداعي «أسلوب حداثي تجريبي».

لإعطاء مثال آخر، يمكن القول إن لون الشعر في الصورة التلفزيونية هو تأشير، فالعديد من الممثلات الغربيات يتميزن بلون الشعر الأشقر، على مستوى التداعي، يستعمل لون الشعر (المستوى الأول للدلالة) لإنتاج مدلولات مثل «فاتنة»، «جميلة»، «شابة»، «غبية»، «مثيرة» على المستوى الثاني للدلالة. هذه التداعيات المعروفة جيدا من خلال استعمالها المتكرر في السينما والتلفزيون الأمريكي، لها تاريخ محدد في الولايات المتحدة، تاريخ ينبع من تمجيد المظهر الجسدي للنساء ذوات الأصل الأنجلو ـ ساكسوني (على أساس اختلافهن عن نساء الأعراق الأخرى وافتراض فوقيتهن عليهن). إلا أن هذه التداعيات عرضة للتغير بمرور الوقت، إذ يمكن أن تكون الشباب والطهارة في مرحلة معينة، والغنى والأخلاق في مرحلة أخرى، والإثارة الجنسية في مرحلة ثالثة.

بعض الصور والأصوات التي نعتقد أنها غير تمثيلية تعمل في الواقع كدلالات رمزية وتحمل في العادة تداعيات للمعاني، مثل لون الإضاءة (قرنفلي للأنوثة، أبيض للطيبة)، الموسيقا (الإيقاع البطيء للكآبة، وتريات منفردة للوحدة)، أو التقنيات التصويرية (تركيز ناعم للدلالة على الرومانس، الكاميرا المحمولة باليد تدل على التوثيق). التلفزيون ليس

مختلفا تماما عن اللغة المكتوبة في هذا الجانب. الكلمات المطبوعة لا تنفصل عن الشكل غير التمثيلي من حيث نوع الخط، حجم الحرف، اللون، إلى ما هنالك. كل هذه الدلالات مؤسسة على العرف والاستعمال المتكرر. لم تدرس هذه الدلالات غير التمثيلية بشكل مفصل كما درست الدلالات التمثيلية(١١). أحد أهداف التحليل السيميائي للتلفزيون هو زيادة وعينا باستعمال التداعي على التلفزيون، وبالتالي أن ندرك إلى أي حد يكون ما نراه على التلفزيون طبيعي هو في الواقع تاريخي، متغير، ومتعلق بثقافة معينة.

جادل بارث بأن التداعي هو الطريقة الأساسية التي توصل وسائل الإعلام من خلال المعاني الأيديولوجية، مثال مثير على كيفية عمل «الأسطورة»، كما سمى بارث التداعيات، وعلى تطوير التلفزيون السريع لمعان جديدة هو انفجار المكوك الفضائي الأميركي تشالنجر.

تكونت الدلالة على دال - الصورة التلفزيونية نفسها - والتي بنيت بشكل معين (تركيب متناسق، لقطة طويلة للمكوك على منصة الإطلاق، ضوء نهار، خلفية تتكون من السماء الزرقاء) والمعنى المشار إليه هو المدلول «المكوك الفضائي». على مستوى التداعي، استعمل المكوك الفضائي كدال لجملة من المدلولات الأيديولوجية بما في ذلك «التقدم العلمي»، «القدر الإنساني في الفضاء»، و «تفوق الولايات المتحدة على الاتحاد السوفييتي في الحرب الباردة».

في الثامن والعشرين من كانون الثاني (يناير)1986، تبددت هذه التداعيات بسرعة، في ذلك اليوم، بثت شبكات التلفزيون التجارية الثلاث في الولايات المتحدة تسجيلات على الفيديو للمكوك الفضائي وهو ينفجر. صاحب هذه الصور في البداية صمت وذهول، ثم الكثير من التعليقات على ألسنة قراء نشرات الأخبار، الخبراء من خلال المقابلات، الصحفيون، والرئيس رونالد ريجان (الذي ألغى خطاب « حالة الاتحاد» ليتحدث عن الانفجار)، وعبرت معظم هذه الأحاديث عن الصدمة. فقدت تداعيات دلالة «المكوك الفضائي» استقرارها، أصبحت من جديد - كالتأشير - عرضة لعدد لا يمكن التنبؤ به من المعاني المفردة والتفسيرات الأيديولوجية المتنافسة. أصبحت الحالة كما لو أن الانفجار استعاد مدلول الدلالة الأصلي، الذي يمكن أن يقود من ثم إلى سلسلة من الأسئلة والتفسيرات لمكوك الفضاء تتعلق بمكانته كشيء مادي، تصميمه، المواد التي صنع منها، من يمتلكه، من دفع لتصنيعه، من صممه، ماذا كان سيفعل في رحلته، إلى أي حد بإمكان الطاقم أو أشخاص آخرين في ناسا السيطرة عليه. في لحظة كتلك يصبح إنتاج تداعيات أيديولوجية معاكسة ممكنا. يحل محل تداعي «التقدم العلمي» «إمكانية الخطأ لدى البيروقراطية العلمية»، «القدر الإنساني في الفضاء» يمكن أن يستبدل بـ «خسارة الأرواح البشرية، كما يحل محل «تفوق الولايات المتحدة على الاتحاد السوفييتي» «التضحية بالحاجات الإنسانية الأساسية في سبيل التكنوقراطية».

لعب التلفزيون دورا كبيرا في تثبيت معنى المكوك الفضائي، واتبعت الشبكات التلفزيونية الخط الذي رسمه البيت الأبيض واستقرت على تداع يتلاءم مع أيديولوجية الدولة. ويمكن قراءة هذا التداعي في الصورة التي صممتها طواقم الإنتاج التلفزيونية، والتي ظهرت مع

مذيعي الأخبار لدى تقديمهم تقارير أخرى عن تشالنجر: صورة لمكوك الفضاء إلى جانب العلم الأميركي المرفوع إلى نصف السارية (علامة الحداد) إلى يسار مقدمة الصورة. ساعدت هذه الصورة على تثبيت تداعي «خسارة مأساوية في سبيل قضية وطنية نبيلة» على دلالة «مكوك الفضاء»، أنتج التلفزيون هذه الصورة خلال ساعات من وقوع الحادث، يأتي جزء كبير من قوتها من ارتباطها بالكودات الثقافية و الأيديولوجية التي تتمتع بانتشار واسع: الأفلام الحربية، صيغة الأخبار التلفزيونية عندما تغطي الخسائر العسكرية، تاريخ الأبطال القوميين والشهداء، أما التفسيرات اللاحقة لإنفجار تشالنجر فعليها التنافس مع هذا التفسير.

تشير دراسة التداعي إلى أهمية فهم الدلالات التلفزيونية كنظام تاريخي - نظام عرضة للتغير. تسمح لنا السيميائية بوصف عملية التداعي، العلاقة بين الدلالات داخل نظام معين، وطبيعة الدلالات نفسها. غير أن دراسة التداعي تأخذنا خارج النص التلفزيوني وإلى ما وراء ميدان السيميائية. قد نرغب بدراسة منتجي الرسائل التلفزيونية (الشبكات التلفزيونية، الطواقم الإعلامية في المؤسسات السياسية)، ومستقبلي الرسائل التلفزيونية (الجمهور) والسياق الذي تحدث فيه عملية الدلالة (وهي موضوعات درس علوم الاقتصاد، علم الاجتماع، العلوم السياسية، الفلسفية)، تقودنا السيميائية إلى أسئلة حول هذه الأشياء، لكن ليس بوسعها مساعدتنا في الإجابة على هذه الأسئلة لأن دراسة المشار إليه تقع خارج نطاق بحثها.

## التراكيب والكودات

الكودات هي نماذج معقدة جدا للتداعيات ونتعلمها كلنا في مجتمع أو ثقافة معينة، تؤثر هذه الكودات، أو «البنى الخفية» في الطريقة التي نفسر بها الدلالات والرموز الموجودة في وسائل الإعلام وفي طريقتنا في الحياة. من هذا المنظور، فإن الثقافات هي أنظمة تشفير تلعب دورا هاما (رغم أنه غالبا غير مدرك) في حياتنا، أن يصبح المرء مخلوقا اجتماعيا، أو أن يتثقف، يعني في الأساس أن يتعلم جملة من الكودات التي تكون في معظمها خاصة بطبقة الشخص الاجتماعية، بموقعه الجغرافي، بجماعته العرقية، وهكذا.

إن قيادة السيارة على الطرق العامة يتطلب معرفة كود معين، هذا الكود هو مجموعة من القواعد التي تخبرنا ما يجب أن نفعله في كل الحالات، وبطريقة مشابهة، فإننا نتعلم جميعا (بشكل غير رسمي في الأغلب) كودات أخرى تخبرنا عما يجب فعله في حالات مختلفة، وفيما يتعلق بالتلفزيون، ما تعنيه أشياء معينة، من الواضح أننا نحمل قواعدنا وطرق فهمها للحياة عندما نواجه منتجات وسائل الإعلام.

من الممكن إذن أن ينشأ سوء فهم بين الذين ينتجون البرامج التلفزيونية والذين يشاهدونها، في مقالته، «نحو فحص سيميائي لرسالة التلفزيون»، يقترح أمبرتو إيكو أن «الحل الخاطئ للكودات ... هو القاعدة في وسائل الإعلام.(12) يحدث هذا لأن الناس يطبقون كودات مختلفة على رسالة معينة وبالتالي يفسرونها بطريقة مختلفة، كما يوضح أمبرتو إيكو:

الكودات الرئيسية والثانوية تطبق على الرسالة في ضوء إطار عام من المرجعية الثقافية، والتي تكوّن ميراث المستقبل المعرفي: مواقفه الأيديولوجية، الأخلاقية،

الدينية، مواقفه النفسية، ذوقه، نظام قيمه، إلخ.(13)

يقدم إيكو بعض الأمثلة التي توضح كيف كانت هذه التحليلات الخاطئة للكودات تحدث في الماضي: غرباء في ثقافات مختلفة لا يعرفون الكودات أو أناس يفسرون الرسائل طبقا لكوداتهم هم وليس للكودات التي وضعت فيها الرسائل في الأساس. كان ذلك، كما يخبرنا إيكو، قبل تطور وسائل الإعلام، عندما كان التفسير الخاطئ للكودات هو الاستثناء وليس القاعدة. إلا أنه بتطور وسائل الإعلام الجماهيرية، تغيرت الحالة بشكل راديكالي وأصبح الحل الخاطئ للكودات هو القاعدة. وطبقا لإيكو، فإن هذا يحدث بسبب الفجوة الكبيرة التي تفصل بين أولئك الذين يضعون ويصوغون المادة التي تحملها وسائل الإعلام وأولئك الذين يستقبلونها.

بسبب الطبقات الاجتماعية المختلفة التي ينتمي إليها الذين يبثون الرسائل، ومستواهم الثقافي، وأيديولوجياتهم السياسية، ورؤاهم للعالم، فإنهم لا يشتركون في نفس الكودات مع جمهورهم، الذي يختلف مع الذين يبثون الرسالة في بعض وحتى في معظم الوجوه التي ذكرناها والذين يفسرون الرسائل التي يستقبلونها من منظورهم هم.

توضح أبحاث عالم اللغويات الاجتماعية، البريطاني باسل بيرنستين، كيف يصبح ذلك ممكنا. تقوده أبحاثه إلى الاستنتاج أن الأطفال في بريطانيا يتعلمون واحدا من كودين لغويين، «المفصل» أو «المقيد»، وأن هذه الكودات تلعب دورا أساسيا في تطور الأطفال المستقبلي وفي حياتهم كبالغين. القائمة التالية توضح الاختلافات بين هذين الكودين.

| الكود المفصل | الكود المقيد |
|---|---|
| طبقة وسطى | طبقة عاملة |
| معقد قواعديا | بسيط قواعديا |
| مفردات متنوعة | مفردات محدودة |
| تركيب جملة معقد | جمل قصيرة مكررة |
| استعمال متقن للصفات والظروف | قليل من استعمال الصفات والظروف |
| مستوى رفيع من التحدث عن المفاهيم | مستوى منخفض من التحدث عن المفاهيم |
| منطقي | عاطفي |
| استعمال كلمات تصف كلمات أخرى | قليل من استعمال كلمات تصف كلمات أخرى |
| المستعملون على علم بالكود | المستعملون ليسوا على علم بالكود |

تصبح هذه الكودات النسيج الذي يرشح الفكر من خلاله، ويقود إلى نظام قيم، نظام معتقدات، مواقف من العالم مختلفة تماما. لقد قيل إن الولايات المتحدة وبريطانيا تفصلهما لغة مشتركة، وينطبق نفس الشيء على الطبقات المختلفة في كلا البلدين. عندما ننتقل من اللغة إلى وسائل الإعلام، حيث هناك كودات جمالية، كودات أيقونية، وجمهور متنوع ومختلف، تصبح حقيقة أن وسائل الإعلام يمكن أن توصل رسالتها بأي قدر من الفعالية أمرا مذهلا.

تقدم لنا السيميائية عندما نطبقها على التلفزيون جملة من المشاكل تختلف عن تلك التي تواجهنا عند دراسة اللغة المكتوبة أو المحكية، ما هي أصغر وحدة للمعاني في التلفزيون؟ هل تكون جملة القواعد التي تتحكم في تركيب الصور والأصوات على التلفزيون نظاما قواعديا؟ للإجابة

على هذه الأسئلة، سيكون من الضروري تقديم جملة أخرى من المصطلحات من قاموس السيميائية: «قناة»، «سينتاجم»، «باراديم»، «لانج»، «بارول».

في اللغة تستعمل جملة من الوحدات الصغيرة المتميزة - أحرف وأصوات (فونيمات) - لخلق دلالات أكثر تعقيدا: كلمات، جمل، مقاطع. على عكس اللغة فإن التلفزيون لا يمكن تجزيئه إلى عناصر أو لبنات بناء المعاني، ليس في التلفزيون ما يوازي الأبجدية. أقصى ما يمكن تعريفه على أنه أصغر وحدة في التلفزيون هو التعريف التقني للإطار الذي يقدمه هربرت زيتل في كتابه المتداول على نطاق واسع، حيث يعرفه بأنه: «دورة مسح كاملة لشعاع إلكتروني تحدث كل 1/30 من الثانية. إنه يمثل أصغر وحدة صورية تلفزيونية كاملة». غير أن الصور هي تراكيب مكونة من العديد من الدلالات المختلفة وتنطوي على جملة معقدة من التأشيرات والتداعيات. إضافة إلى أننا لو استعملنا الإطار كأصغر وحدة للمعاني فإننا نتجاهل شريط التسجيل الصوتي، حيث لن تقدم 1/30 من الثانية بالضرورة صوتا ذا معنى وحيث الكلام، المؤثرات الصوتية، والموسيقا يمكن أن تحدث في نفس الوقت. بذل كريستيان ميتز الكثير من الانتباه لوجود هذه المشكلة في السينما. عندما كتب سيميائية السينما حدد خمس قنوات للاتصال: صورة، لغة مكتوبة، صوت، موسيقا، ومؤثرات صوتية. عندما أستعير هذه التصنيفات، أستعيض بمصطلح «جرافيك» عن «المواد المكتوبة» لكي نتمكن من تضمين الشعارات، الأطر، والمخططات، والصور المولدة على الكمبيوتر والتي تظهر كثيرا على شاشة التلفزيون. استنتج كريستيان ميتز في السينما واللغة، أن «التلفزيون والسينما نظاما لغة متجاوران» تميزهما درجة استثنائية من التشابه. لسوء الحظ فإنه لم يحلل التلفزيون بنفس الدقة والتفصيل الذين حلل بهما السينما.

قبل العودة إلى أصغر وحدة للمعاني في التلفزيون، سيكون من المفيد مراجعة بعض الأعمال النظرية في كيفية استعمال التلفزيون هذه القنوات الخمس، وكيف يمكن مقارنة ذلك الاستعمال مع استعمالها في السينما. من الشائع التحدث عن التلفزيون على أنه ليس أكثر من «رؤوس متحدثة» - مما يقول الكثير عن أهمية لقطات الكلوز - أب الوجهية والكلام فيه. تنبه كتب الإنتاج التلفزيوني الطلاب إلى الحاجة إلى البساطة في الصورة وتشرح كيف يمكن تحقيق ذلك عن طريق الكودات البصرية مثل التركيب المتناسق، الانسجام بين الألوان، والإضاءة القوية. تمثل تقاليد الإنتاج التلفزيوني هذه تفسيرا لتكنولوجيا الفيديو ومحدوديتها لكنها لا تنتج عنها بالضرورة. معظم الكتب الجامعية المتعلقة بالانتاج التلفزيوني تقدم لنا نوعا من القواعد التلفزيونية ذات التوجه المحافظ، وتهدف هذه الكتب إلى تثقيف الطلاب وتعليمهم التمسك بقواعد البث التلفزيوني كما يمارس الآن. لقد شرح جون أليس منطق هذه الكودات البصري على النحو التالي: «كون الصورة التلفزيونية صغيرة ومحدودة، وتجذب انتباها يصعب المحافظة عليه لوقت طويل، فإنها حريصة جدا على معناها. إنها ليست على استعداد لإضاعته على التفاصيل والأشياء غير الجوهرية».(14) تتحكم هذه الكودات جزئيا بكيفية إنتاج

هذه الصور وما تمثله: تعرض على التلفزيون لقطات لممثلين، مذيعين، سياسيين، وبضائع أكثر من أي شيء آخر. إلا أن التلفزيون يختلف بشكل كبير عندما يعمل تحت أنظمة ثقافية واقتصادية مختلفة. التلفزيونات العامة في أوروبا، مثلا، توظف كودات «سينمائية» أكثر قيمة جمالية مما يوظف في التلفزيون الأمريكي: لقطات بعيدة، قدرا أقل من الكلام، لقطات طويلة، صورا ملتقطة أصلا على الفيلم.

تستعمل شبكات التلفزيون الجرافيك لتوضيح معاني صورها، وتفعل ذلك أكثر بكثير من الأفلام الروائية حيث تظهر الجرافيكات فقط في الجزئين الأول والأخير حيث تستعمل لإيضاح العنوان. توضح المخططات البيانية فوق التقارير الإخبارية أو الرياضية لإسباغ شكل من التدقيق العلمي الزائف على الصورة. وتستعمل الأطر والخلفيات لتغطية الصور الباهتة. تظهر الكلمات بشكل مستمر على الشاشة للتعريف بالبرنامج، وبالشركة الراعية له، بشبكة التلفزيون، اسم المنتج، الشخص الذي تعرض صورته، في كثير من الأحيان تكون الكلمات المكتوبة صدى للكلمات المنطوقة على شريط تسجيل الصوت.

في تحليله لأشكال أخرى من وسائل الاتصال الجماهيرية، وصف رولان بارث اللغة المنطوقة بأنها تقدم دائما المعنى النهائي والمحدد للصورة: «ليس من الدقيق التحدث عن ثقافة الصورة - إننا لازلنا وأكثر من أي وقت مضى، ثقافة كتابة، لازالت الكتابة والكلام هما الأداتان الرئيسيتان في البنية المعلوماتية»(15)، ويرى بارث أن اللغة تستعمل لتحد من المعاني الممكنة التي يمكن للصورة أن تعطيها. ربط الصورة بمرساة اللغة يعطي في الغالب رؤية بورجوازية للعالم: «يمكن أن يكون الإرساء أيديولوجيا وفي الواقع فهذه وظيفته الرئيسية، يوجه النص القارئ خلال مدلولات الصورة، موحيا له بتجنب بعضها واستقبال البعض الآخر، بواسطة عملية توجيه خفية يتحكم به عن بعد ويقوده إلى معنى مختار سلفا»(16).

لقد جادل جون إليس وريك ألتمان بأن الصوت في التلفزيون - الكلام، الموسيقا، المؤثرات الصوتية - تسيطر على الصورة كليا بتحديدها في الواقع للحظات التي ننظر بها إلى الشاشة. ولا يعتري الصوت أي غموض، بل هو واضح إلى درجة أننا نستطيع أن نفهم التلفزيون فقط من خلال الاستماع إليه. ولأن التلفزيون أداة منزلية نتابعها ونحن نفعل أشياء أخرى - طبخ، أكل، حديث، اعتناء بالأطفال، تنظيف - فإن علاقتنا بالتلفزيون تكون في كثير من الأحيان علاقة المستمع لا علاقة المشاهد. يجادل ألتمان بأن أصواتا كالتصفيق، موسيقا شارة البرامج، وكلام المذيعين والمذيعات الذي يسبق في العادة الصورة التي يشير إليها يكون دورها في العادة استدعاء المشاهد من جديد إلى الشاشة: «يقوم الصوت بدور تحريري محمل بالقيم، محددا أفضل من الصورة نفسها أي أجزاء الصورة أكثر تميزا بحيث تتطلب مزيدا من الانتباه من المشاهد»(17). يقول ألتمان بأن للصوت في التلفزيون وظيفة «مناد جذاب يدعونا: هيه، أنت، تعال من المطبخ وشاهد هذا!».

إحدى أهم خصائص التلفزيون، من وجهة نظر سيميائية، هي قدرته على استعمال القنوات الخمس في نفس الوقت، كما تفعل الإعلانات التجارية مثلا، رغم أن برامج التلفزيون الأخرى تفعل ذلك

أيضا. وقد يفسر ذلك أيضا المرتبة المتدنية التي يحتلها التلفزيون كنص جمالي، إذ أن كثيرا من الأشياء تحدث في نفس الوقت على التلفزيون، وهناك كثير من النوافل في الصوت والصورة بحيث يقلل ذلك كثيرا من فنية التلفزيون، أولوية الصوت في التلفزيون تنتهك المبادئ التقليدية في جماليات السينما حول ضرورة تسبيق الصورة على الصوت.

الدرجة الكبيرة من التكرار الموجود بين الصوت والصورة وبين الأجزاء يتضح في المسلسلات التي هي الشكل التلفزيوني النموذجي. يشرح أمبرتو إيكو وضع التلفزيون المتدني جماليا بالقول: «ساد شعور بأن هذا الإفراط في التمتيع، في التكرار، في الافتقار إلى التجديد، هو خدعة تجارية (على المنتج أن يوافق توقعات الجمهور)، وليس عرضا مثيرا لرؤية جديدة (يصعب قبولها) للعالم، كانت منتجات وسائل الإعلام تقارن بالمنتجات الصناعية من حيث أنها تنتج «في سلسلة»، واعتبر الإنتاج «المسلسل» غريبا عن الإبداع الفني»(18).

لأن السيميائية تعترف بدور التركيب في إنتاج الدلالة اللفظي والبصري - بما في ذلك الإنتاج الجمالي - فإنها تتخذ موقفا أقل إدانة للتلفزيون ولذلك فإنها أقدر على مناقشة التلفزيون كنظام اتصال من المقاربات النقدية الأكثر تقليدية والتي ترفض التلفزيون على أساس أنه شكل سوقي مبتذل، تتمتع أنواع الأداء الأخرى التي تعتمد على قناة واحدة تعمل في وقت واحد (موسيقا فقط، صور فقط، كلمات مطبوعة فقط) بدرجة جمالية أرفع وأكثر جدية. بالمقارنة مع الروايات أو الأفلام الصامتة أو اللوحات الزيتية يبدو التلفزيون شكلا فوضويا مزدحما.

لكن هذا بالذات ما جذب اهتمام السيميائيين إليه: مجرد وصف دلالاته يشكل تحديا، في الواقع فقد لعبت السيميائية والبنيوية دورا إشكاليا في الجامعات بتقديم التلفزيون كتجربة معقدة تستحق التحليل الجاد.

استنتج كريستيان ميتز أن ا لسينما تختلف كثيرا عن اللغة بحيث يجب أن نكون حذرين في تطبيق نظريات اللغة عليها. لم يجد ميتز الوحدة الأكثر صغرا في السينما. بدلا من ذلك، فقد شعر بأنها يجب أن تحلل على مستوى اللقطة، التي دعاها «أكبر جزء صغير». يشبه هذا استنتاج إيكو بأن الدلالات الأيقونية كالصور لا يمكن اختزالها إلى وحدات أصغر، إنها «نصوص» - بمعنى أنها تركيب من الدلالات - ويتحكم بها كود ضعيف مقارنة بالأنظمة القواعدية التي تتحكم باللغة، الكودات الضعيفة مرنة، متغيرة، ويمكن أن تنتج عددا غير محدود من الدلالات المفردة.(19)

استطاع ميتز أن يشرح الكثير عن المونتاج ككود في سينما هوليوود الكلاسيكية، مستعملا اللقطة على أنها «الجزء الأصغر» ومطبقا عليها المفاهيم السيميائية «السينتجماتي» و «البارادیجماتي».(20) السينتاجم هو ترتيب للدلالات، تركيب من الدلالات محكوم بقواعد معينه وبتتابع محدد. تكون السينتاجمات خيطية في العادة ويجب أن تتبع نظاما صارما، البارادايم هو مجموعة من الدلالات تشبه بعضها إلى درجة يمكن استبدال بعضها ببعض داخل السينتاجم الواحد. يمكن لجملة بسيطة أن تقدم مثالا على السينتاجم: «رمت ليلى الكرة». تتبع هذه الجملة الترتيب القواعدي (أو الكود

السينتجماتي) للغة العربية: فعل/ فاعل/ مفعول به. يمكن القول إن الجملة مبنية على بعض البراديجمات المعرفة قواعديا (أفعال/ أسماء/ وأدوات) يمكن أن يكون هناك براديم آخر في الأطفال التي يمكن أن تقابل فعل رمى في المعنى والتي يمكن أن تحل محله: «قذف»، «ضرب»، «ألقى». وبالطبع فإننا نغير معنى السينتاجم في كل مرة نجري استبدالا في البراديم.

لنأخذ مثالا آخر، يمكن التفكير بوجبه كسينتاجم: كأس عصير، سلطة، معكرونة بمرق اللحم، كاتو، قهوة. يتبع هذا السينتاجم عادات في الأكل تصف الترتيب الذي تقدم به هذه الأطعمة والأشربة. هذا الكود السينتجماتي هو: شراب، سلطة، طبق رئيسي، حلوى، قهوة.

ثقافات أخرى، وحتى عائلات أخرى يمكن أن تتناول هذه الأشياء بترتيب مختلف، مستعملة كودا آخر ومنتجة سينتاجما مختلفا - مثلا قهوة، معكرونة، سلطة، كاتو. ويمكن أن نتخيل كودا غريبا يبدأ فيه أحدهم بتناول الحلوى أولا. يتكون البراديم من كل الأطعمة التي يمكن أن تقع تحت تصنيف واحد، مثل الحلوى أو الطبق الرئيسي. إذا كنا في مطعم، فسيكون لدينا عدة خيارات في كل تصنيف - عدة أنواع من العصير، أشكال مختلفة من المعكرونة والمرق، وأصناف عدة من الحلوى. البدائل على قائمة الطعام تحت كل تصنيف هي مجموعة البراديجمات لهذه القائمة بالذات، والوجبة التي تطلب هي السينتاجم.

البراديجمات هي تصنيفات للدلالات، كتب بارث أنه في سينتاجم معين تكون الدلالات المفردة «موحدة غيابيا» مع الدلالات الأخرى في البراديم والتي لم يتم اختيارها(21). يستمد سينتاجم معين معناه جزئيا من غياب الخيارات البراديجماتية الأخرى. قد يحكم البعض على سينتاجم الوجبة المستعملة في المثال على أنه غير صحي، وهو حكم مؤسس على «وجود» مكونات معينة (اللحم الأحمر في المرق، السكر في الكاتو، الكافيين في القهوة) في السينتاجم إضافة إلى «غياب» مكونات أخرى (مزيد من الخضار، فاكهة كحلوى، قهوة منزوعة الكافيين).

في التلفزيون، يمكن أن نجادل بأن أحد التصنيفات البراديجماتية، المؤسسة على البعد بين الكاميرا والموضع، ويتكون من فئة من الدلالات التي يمكن أن نعرفها بلقطات كلوز - أب، لقطات رأس وأكتاف، لقطات متوسطة، لقطات طويلة، ولقطات طويلة جدا. تصنيف براديجماتي آخر قد يكون كل اللقطات التي أخذت لمنى واصف، تنتج العديد من البرامج التلفزيونية داخل الاستوديو، وثلاث كاميرات تصور الفعل في نفس الوقت. يطلب المخرج اللقطات، متحدثا إلى كل مصور على حده ويطلب منهم لقطات معينة: كلوز - أب، لقطة لشخصين، لقطة طويلة. وهكذا يتكون البراديم خلال التصوير من اللقطات المتوفرة من الكاميرات واحد، إثنان، وثلاثة، ويتكون السينتاجم من تتابع اللقطات التي يتم اختيارها فعلا، باختصار، فإن كل برنامج تلفزيوني يتكون من خيارات باراديجماتية وسينتجماتية.

يمكن لمفهومي البراديجماتي والسينتجماتي أن يطبقا على مستوى التنظيم أعلى من التتابع الناتج عن المونتاج. إنهما مفيدان أيضا في وصف

الأنواع المتعددة للمواد التي يواجهها المرء في «التدفق» التلفزيوني. يمكن أن نجد مجموعات براديجماتية مختلفة في الإعلانات التجارية، الإعلانات عن البرامج القادمة، شارات المحطات، قوائم الأسماء التي تظهر في نهايات البرامج، افتتاحيات البرامج، والبرامج نفسها. في أمسية معينة على قناة معينة، يمكن أن تكون السلسلة السينتجماتية المختارة من هذا البرادايم على النحو التالي: قائمة الأسماء في نهاية مسلسل معين، إعلان عن حليب للأطفال، إعلان للقوات المسلحة، إعلان عن برنامج قادم، إعلان عن برامج الغد، إعلان لمعرض سيارات محلي. على نطاق أوسع، يمكن أن نفكر بحلقة معينة على أنها عنصر واحد في السلسلة السينتجماتية للترتيب الزمني لبث المسلسل بكامله على مدى أسابيع أو سنوات.

لأن كثيرا من محطات التلفزيون تبث لمدة أربع وعشرين ساعة في اليوم ولأنها تجمع بين أجزاء مختلفة تدوم فترات قصيرة، فإن تحديد بداية ونهاية كل من هذه «السلاسل السينتجماتية» يمكن أن يسبب مشاكل خاصة للناقد التلفزيوني، هل يمكن تقديم تحليل معقول لحلقة معينة من مسلسل بصرف النظر عن مكانها في المسلسل بكامله؟ هل يمكن أن نتجاهل الاستراحات الإعلانية عندما نكتب عن تجربة مشاهدة برنامج تلفزيوني؟ أحد الفروق الكبيرة في البرمجة التلفزيونية بين بلدان مختلفة يتعلق بتنظيم علاقاته السينتجماتية. غالبا يصدم الأوروبيون عندما يشاهدون التلفزيون الأمريكي لأول مرة، تحيرهم المقاطعات المستمرة، قصر البرامج بحد ذاته، والعدد الهائل من الإعلانات المختلفة.

صاغ ريموند وليمز مصطلح «التدفق التلفزيوني» بعد تجربة من هذا النوع. من ناحية أخرى فإن الأميركان الذين يشاهدون التلفزيون الرسمي الألماني للمرة الأولى يجدون وتيرته بطيئة لأن الوحدات التي تكوّن الجدول اليومي أطول دواما وأقل عددا. في نشرة الأخبار المسائية مثلا، قد يقرأ مذيع الأخبار لمدة خمس عشرة دقيقة دون مقاطعة من المراسلين في موقع الأحداث، أو من الإعلانات، أو عروض البرامة. عندما تعرض مسلسلات مثل دالاس على محطات غير تجارية، تبدو اللقطات المثيرة التي صممت أصلا للعرض في بداية الحلقة غريبة عندما لا تتبعها الإعلانات بل يتبعها المشهد الأول من المسلسل. يمكن أن يوصف هذا المثال على أنه تغيير في السلسلة السينتجماتية ـ وتقليل لعدد المجموعات البراديجماتية المستعملة لبنائها.

اللغويات السوسورية هي نموذج سينكروني لدراسة اللغة، بمعنى أنها تصر على وجوب دراسة أنظمة الدلالات كما توجد في وقت معين، هذه إحدى نتائج عمل منهجها: إحدى مبادئ السيميائية هو أن «اللانج» (نظام الدلالات الكلي) يمكن أن يستنتج من خلال دراسة «البارول» (تلفظات أو دلالات بعينها). جادل سوسور بأن بإمكان المرء تعلم النظام بأكمله من خلال حالة فردية واحدة. وصحيح أن اللغة ـ كنظام من القواعد السينتجماتية والبراديجماتية ـ تتغير ببطء شديد. رغم اختلاف المفردات، فإن مسرحية شيكسبيرية كتبت قبل أربعمئة سنة يمكن أن تقرأ اليوم على أنها «بارول» باللغة الإنجليزية، تأسست السيميائية إذن على نموذج جامد للدلالة. بعض أهم

نقائص السيميائية كنظرية ناتج عن هذا: إنها ترث نزعة تجاهل التغيير، تفصل بين الدلالة والمشار إليه، وتبعد المرسل عن المستقبل.

تحد هذه الخصائص من فائدة السيميائية في دراسة التلفزيون، لأن التلفزيون مؤسس على كودات أضعف من تلك المستعملة في اللغة، فإنه غير ثابت كنظام اتصال، إنه يتغير ويتحول باستمرار ويعمل بناء على أعراف وليس على قواعد راسخة. بلغة السيميائية، ينطوي الاتصال على «تشفير» و «فك شيفرة». يتم تشفير كل «بارول» (مثال على التواصل) في نظام اتصال معين (اللغة الإنجليزية، لغة بريل، مورس). يتم فك شيفرة الرسالة من قبل شخص مؤهل وخبير في تلك الشيفرة بعينها. على عكس اللغة المنطوقة، التي يستطيع أي مستعمل لنظامها أن يصوغ تلفظات ذات معنى، فإن التلفزيون نظام اتصال يمكن لمعظمنا استعماله كمشاهدين أو مستمعين فقط، وليس كمنتجين لرسائله.

## Notes:

1- Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 100.

2- Jonathan Culler, Structural Poetics: Structuratlism, Linguistics and the Study of Literature), Ithaca, New York: Cornell University Press), 1976, p.4.

3- Fredric Jameson, The Prison House of Kanguage: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princetion, N.J: Princeton University Press, 1972), p. 105, Raymond Williams, Keywords (Oxford: Oxford University Press, 1976), p.p. 245-55.

4- Umberto Eco, A Theory of Semiotics (Bloomington: Indiana University Press, 1976) , p. 16.

5- Ibid., p. 17.

6- Thomas Whiteside, "Standups", The New Yorker, (2 December 1985), pp. 81-113.

7- Margaret Morse, "The Television News Presonality and Credibility", in Studies in Entertaonment: Critical Approaches to Mass Culture, ed. Tania Modleski (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 93-

79.

8- Eco, Theory, p. 7.

9- Roland Barthes, "Myth Today", in The Barthes Reader, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), pp. 93-149.

10- Herbert Zettl, Television Production Handbook (Belmont, Calif: Wadsworth Piblishing Company, 1984), pp 596.

11- Richard Dyer, "Entertainment and Utopia, "In Movies and Methods II, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1987), pp. 226-27.

12- Umberto Eco, "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message",Working Papers in Cultural Studies 3 (1972), p. 106.

13- Ibid., p. 115.

14- John Ellis, Visible Fiction: Cinema, Television, Video (London: Routledge and Kegan Paul, 1982), p. 130.

15- Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in Image/Music/Text, trans. Stephen Health (New York: Hill and wang, 1977), p. 38.

16- Ibid, p. 40.

17- Rick Altman, "Television/Sound" in Modliski, Studies in Entertainment, pp. 39-54.

18- Umbrto Eco, "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics", Daedalus 114 (Fall 1985): 162.

19- Eco, Theory, p. 214.

20- Christian Metz, Film Language: A Semioties of the Cinema, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), p. 106.

21- Roland Barthes, Elements of Semiology, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), pp. 58-59.

# النقد الأدبي بين تعدد المناهج وخلفية النص

إعداد: الدكتور
عبدالكريم بكري

هل أتى على الناس حين من الدهر كانوا فيه على مستوى واحد في الفهم والاستجابة لما يقرأون ويسمعون من نصوص شعرية ونثرية؟ ووجاهة هذا الاستفهام التقريري، تأتيه من حيث إن العرب قبل الإسلام - على سبيل المثال - ظلوا في أغلبيتهم قراء ذواقين لجمال العبارة وسحر القصيد، ولاشيء بعد ذلك، فالقراءة كانت تتم عندهم في صمت والتذوق لا يصحبه تحليل ولا يتبعه تعليل.

وإذا كانت الروايات قد تحدثت عن قراءات ناقدة (وهي نادرة) لبعض الشعر في تلك الفترة، فإن ذلك كان نقد شاعر «واع» بالعملية الإبداعية، ومتمرس على الصنعة الأدبية، ولم يكن صادرا من أديب ذي نظرة عملية موضوعية إلى العمل الأدبي، من ذلك ما يروونه من أن النابغة الذبياني كانت تضرب له في سوق عكاظ قبة من آدم، فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها... فأنشده حسان بن ثابت، قصيدته التي مطلعها:

**لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى**
**وأسيافنا يقطرن من نجدة دما**
**ولدنا بني العنقاء، وابني محرق**
**فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما(١).**

فقال النابغة: أنت شاعر، ولكنّك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك، وهو يعيب هنا على حسان استعماله جمع القلة في أسياف

وجفنات (جمع الكثرة فيهما: سيوف، وجفان)، وهذا لا يناسب مقام الافتخار والاشادة بقوة قومه وبشجاعتهم وكرمهم. ولكن هذه الأحكام بدائية ساذجة تدل على غياب النقد المنهجي في تلك الفترة المبكرة من تاريخ العرب: فالنقد الموضوعي المعلل لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهو ما لم يكن عند قدماء العرب(2)، وبسبب من ذلك - أي بسبب خلو الساحة من الخلفية الفكرية التي ينطلق منها نقد الأدب فإننا نجدهم - وحتى بعد مجيء الإسلام بقليل - لم يتفقوا على من توكل إليه مهمة الحكم على ما يبدعه شعراؤهم.

فقد حاول اللغويون والنحاة تقويم الشعر بمعاييرهم وضوابطهم حيث أخذوا على الشعراء استهانتهم بالقواعد وعدم احترامهم للعرف اللغوي غير أن جمهور الشعراء لم يحفلوا بهذه المطاعن لأنهم رأوا أن النحاة ليس بوسعهم فهم الشعر أو معرفة أسراره وأن البيان الشعري أوسع من أن يخضع لهذه القوالب والقواعد المنطقية التي يحاولون اعتقاله فيها، حيث قال قائلهم:

**ما كلّ قولي مشروحا لكم فخذوا**
**ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا**

وقال الآخر:

**لا ينظر النحوي فيها نظري**
**وأن لوى لحييه بالتحقر**

ولقد أنكر بشار أن يكون بمقدور اللغويين أمثال يونس أو أبي عبيدة الحكم بين جرير والفرزدق، فعبر عن رأي بشار الشاعر قال: «انما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله» وسايره في ذلك البحتري لأنه «إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته» ويبدوا أن كثيرا من المهتمين كانوا يسلمون للشعراء بممارسة العمل النقدي.

وها هو الجاحظ وهو من صفوة الكتاب في عصره ما فتئ يردد أن البصر بهذا الجوهر من الكلام (الشعر الجيد) في رواة الكتاب أعم وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر(3).

وما ظهر على ألسنة الكتاب والشعراء لا يكاد يتجاوز الأحكام التي تكون وليدة الموقف الذوقي عند التلقي كقولهم: «هذا أجود ما قالت العرب» و«هذا الرجل أشعر العرب» وكقولهم: «أشعر العرب» وكقولهم: «أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب».

ولم يظهر النقد الموضوعي المنهجي المقنن إلاّ في القرن الرابع الهجري، كما يرى أحد الباحثين المعاصرين(4)، وذلك بفضل ما تهيأت له من أجواء فكرية وثقافية ناتجة عن التفاعل الحضاري الذي أحدثه مجيء الإسلام، على أن الأهم - في رأينا - في ازدهار الدراسات النقدية الجمالية الموضوعية، هو الثورة اللغوية الفكرية الثقافية التي أحدثها نزول القرآن الكريم، إذ ظل يطل بوجهه العظيم في كل مجال من مجالات الدراسات اللغوية الأدبية والبلاغية، وبفضله أنشئت علوم وموضوعات ومناهج لدراسة النص القرآني سميت علوم القرآن وهي العلوم التي قادت التوجهات البلاغية والأسلوبية الرائدة على يد الباقلاني والجرجاني والزمخشري عندما درسوا الاعجاز القرآني دراسة نقدية جمالية سجلوا فيها سبقا منهجيا يدركه كل من اطلع على المناهج الغربية الحديثة، لذلك فإننا نعتقد أن هذه الدراسات القرآنية هي أهم ما

يطلب من الناقد وأعز ما يملكه درّاس الأدب العربي شعره ونثره.

حتى إذا جاء عصر النهضة عصر العلم كما يسميه الغربيون تولدت مناهج جديدة وأخذت «تعلمن» المعارف فتضع لها الحدود والشروط، وكان طبيعيا أن ينال الفكر النقدي نصيبا من هذا التيار الجارف، وأننا لنجد ملامح العلوم الطبيعية واضحة في كتابات النقاد خلال القرون الأربعة الأخيرة، فقد حرصوا على أن يكون للأدب قوانين صارمة، دقيقة دقة العلوم النظرية، فالناقد الحق عندهم هو من يضيف إلى معارفه الأدبية أسلحة العلم، وأدوات البحث ليتناول النص في مخبر التجارب التي تفضي به إلى الاستنتاجات العلمية، فكما أن الطبيعة لا تخضع للجزئيات، ولا للحالات الفردية، وإنما هي قائمة على القوانين العامة، والخصائص المشتركة، فإنه يتعين على العمل الأدبي أن يخضع لعوامل تمثل الحالة العقلية والظروف المحيطة(5)، وهذا الاتجاه الفكري هو الذي أنجب الناقد الفرنسي سانت بيف SAINTE BEUVE (القرن التاسع عشر) ومعه دعوته إلى دراسة الأدباء قبل دراسة الأدب ومعرفة صفات الأديب من حيث سلوكه، وأحواله العقلية والمادية، ومن حيث ذوقه وعاداته ليتم بعد ذلك تصنيفه في فصائل ذات خصائص مشتركة، وكتب في احدى مقالاته: أنه لا يمكن الفصل بين الانتاج الأدبي وبين الأديب المنتج. فيقول: «قد أستطيع أن أتذوق انتاجا أدبيا، غير أنه يصعب عليّ أن أحكم عليه، أو أقومه بدون معرفة صاحبه... وأني أردد دائما وبدون تحفظ المثل القائل: «أن هذه الثمرة من تلك الشجرة»(6).

وإذا كان المفكر الفرنسي هيبليت تين HIPPOLYTE TAINE يربط الأدب بمؤثرات ثلاثة هي: الجنس، البيئة، والعصر، فإن الأديب في رأي سنت بيف لايتأثر بالبيئة ولا باتجاهات العصر، وإنما هو الذي يؤثر فيه بما لديه من امكانات فنية واستعدادات فطرية، (وأن اعترف ضمنيا بأن الأديب ابن بيئته).

وحتى النقد المعاصر لم يتجاهل السيرة الذاتية للكاتب BIOGRAPHIE فالكاتبة رينيه باليبار RENEE BALIBAR توصي الناقد بألاّ يحرم الأثر الأدبي من المعارف المتعلقة بالكاتب مثل سنوات التكوين، ومجالات دراساته، والأعمال الأدبية، والعصر الذي عاش فيه، والأجواء الاجتماعية التي أحاطت به. ولكن يجب ألاّ ننسى أننا لا نبحث عن حياة الكاتب لذاتها، وإنما نبحث عن الفائدة التي يمكن أن نجنيها منها لفهم انتاجه وهي تقول: «انها عندما كانت تدرس أدب ألبير كامو ALBERT CAMUS لم تأخذ من حياته الثقافية إلاّ قوله: «لي موطن أعتزّ به هو اللغة الفرنسية»(7).

ومن التيارات الفكرية التي حاولت أن تمنح للناقد تفسيرات وأدوات لتحليل العملية الإبداعية المنهج النفسي الذي جاء به فرويد FREUD صاحب مدرسة التحليل النفسي، إذ حاول ومعه تلامذته الإجابة عن أسئلة كثيرا ما تدور في أذهاننا ونحن نقرأ أعمال الأدباء الكبار مثل: من أين للأديب هذه الصور والمعاني، ومن أين له هذه القدرة على التعبير، ولماذا يبدع إذ يبدع؟ ويجيب فرويد بأن هذه الصور والمعاني ترجع إلى رغبات مكبوتة عند الأديب في طفولته، سرعان ما تتراجع إلى اللاشعور، وقد تظهر هذه الرغبات حين تثار بوساطة أي مثير يطفو بها إلى دائرة

الشعور ويحاول الأديب أن يجد في التعبير بالأدب وسيلة لإشباع هذه الرغبة(8).

ولقد دعا كثير من الأدباء والنقاد في الغرب والعالم العربي منذ منتصف هذا القرن إلى الإفادة من هذا المنحنى النفسي في دراسة الأدب «إذ ليس هناك علم يساعد الناقد على دراسة نفسية الأديب غير علم النفس، فهو يساعده على معرفة إحساس الكاتب، لذلك فإنه من الخير للأديب أن يدرس علم النفس بوجه عام وأن يتعمق في معرفة العمليات العقلية التي لها صلة بالانتاج أو النقد الأدبي بوجه خاص. وسيجد إذ ذاك أنه يجني فوائد يمنحها له التحليل النفسي، حيث تمكنه من استكشاف أبعاد التجربة في العمل الأدبي، ويربط بين المبدع والمتلقي شريطة أن تكون هذه الإفادة بعيدة عن الميل إلى المبالغة».

غير أن بعض النقاد يعتقدون أنهم وقفوا على عيوب وقع فيها أصحاب هذا المنهج منها:

- أنها يعزل العمل الأدبي عن إطاره الاجتماعي ليضعه في مستوى واحد من الأعراض المرضية.

- وأنه يلهث وراء هدف واحد هو تأويل النصوص تأويلا رمزيا لاجبارها على الامتثال للعقد النفسية، حتى أنه يمكن القول: أن هذه الحتمية في التأويل كثيرا ما تقرر الاستنتاجات النهائية قبل البدء في التحليل(9).

غير أن تفسير الظواهر الأدبية باقحام المناهج العلمية في الأدب لم يعد يجد الحماس الذي أحدثه في القرون الماضية.

فقد اقتنع كثير من النقاد المعاصرين أن مناهج كل علم. أو كل حقل إنما تصدر عن طبيعة ذلك العلم، أو الفن، والأدب: أدق وأرهف وأعمق وأعني من أن نصبّه في القوالب التي أفرزتها هذه المناهج. أما نقد الأدب فهو على عكس المناهج العلمية وضع مستمر للمشاكل الجزئية. «فقد يكون جماله في تنكير اسم، أو نظم جملة أو خلق صورة، أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة»(10) وقد أصبح النقاد ينظرون إلى الأدب من زاوية جمالية تعطي الاعتبار الأول للنص، فهم يرون أن النص الأدبي قيمة في ذاته بل هو مجموعة قيم جمالية وفنية وعلى الدارس الناقد أن يستقصيها ويستخلصها.

ولقد تبين لرواد الدراسات اللغوية والأدبية في هذا القرن أن الأسلوب الأدبي ينبغي أن يكون علما قائما بذاته يستنير به الناقد، وهو يحلل العمل الأدبي بحيث يتوسل لذلك بالظواهر اللغوية والانتقادية والترتيبية وهذا انطلاقا من قاعدة أسلوبية مؤداها أن أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب، فالكاتب يتمتع بشيء أساسي أثناء العملية الإبداعية هي الحرية التي تمكنه من تنظيم وإعادة تنظيم الكلام الفردي كلما دعت متطلبات العملية الإبداعية إلى ذلك ويتعين على الناقد الأسلوبي أن يبحث عن سر الابداع في العمل الأدبي بالبحث عن روح الكاتب وطبيعته، ومزاجه، فينطلق من النص ذاته بوصفه أداة تكشف عن السمات والخصائص التي تميز بها «كتابة» أديب ما. وذلك باعتبار أن لكل فرد تركيبه النفسي الخاص به الذي على أساسه تختلف آثاره عن غيرها، ويتميز أسلوبه عن سائر الأساليب(11).

أما الأداة التي ينبغي على الناقد أن يستعملها في دنيا عالم النص وتحسّس نسيج بنائه فهي اللغة، وهي اللسانيات، فهذه وتلك كفيلتان بالإجابة عن أسئلة

الناقد التلقائية مثل:

«كيف تحدث التغيرات في النص؟» «ولم طرأت تلك التغيرات؟»

والتناول اللساني للنص يكفل للناقد نهجا استقرائيا، أي يسمح له بأن يبدأ بالجزء وينتهي إلى الكل. هذا الكل كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل وأدعى إلى الاستنتاج ولذلك يتبين للقارئ ما يبرر اهتمامه بأسلوب الكاتب وما يلاحظه من توتّر، أو عدول «فإن صادف أن لاحظنا تواتر هذه الشواذ اللغوية في النص، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينهما، وربطها بالخصائص التركيبية للنص وبطريقة إخراجه»(12).

ومادام الأسلوب «بمفهومه الحديث عطاء لغويا قوامه شبكة متداخلة من العلوم اللسانية واللغوية والبلاغة القديمة منها والمستحدثة فإننا سنعرض لطائفة من هذه العلوم ولنقف على مجالات توظيفها في الأعمال الأدبية فالدراسات النحوية البلاغية تضطلع بمهمة مراقبة الأدوات التجميلية التي يعمد إليها الشعراء والكتاب للتأثير في القارئ كما تساعد القارئ على الإجابة على أسئلة مثل:

- ما هي القوالب النمطية لاختيار الكاتب من حيث المفردات والعبارات وما مدى توخي معاني النحو على حساب الأغراض المراد تبليغها ما الذي تصفيه لغة الكاتب على البعد الدلالي والايحائي للنص ولقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني ذلك وأوصى به حيث يقول: «إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن اضافتنا له من حيث هو كلم، أو رصاع لغة»(13)، ولكنه من حيث هو صنعة فنية انتجها كاتب مبدع حسب رؤاه الفنية الجمالية، ومفتاح سر الصنعة يكمن فيها تسعفنا به علوم اللغة من قواعد، لمعرفة تكوين الجملة ومدى انسجامها وترابطها في فقرات حيث يتفاوت الكتاب في بناء التراكيب وتلوينها بأدوات الربط والفصل والوصل والوقف وضروب الحذف على نحو ما سنعرض له بعد حين ولكن يجب ألا يغيب عن ذهن الدارس الفاحص أمور أساسية أهمها:

- أن سبب العيب في سوء العبارة عيب في سوء تكوينها النحوي.

- قد تكون العبارة صحيحة التركيب النحوي ولكنها مع ذلك قيمة مستغلقة على القارئ.

- ظاهر التصرف التركيبي وفق النظام العام: اللغة ظاهرة أسلوبية لها وجوه مختلفة ليس لها قواعد تضبطها، لأنها تتم في عمق التركيب الكلامي قبل الأداء اللغوي أي قبل أن تحقق الصورة النهائية للأسلوب.

غير أن الدراسات الأسلوبية لا تكتفي باستقصاء العلاقات المتفاعلة المتبادلة بين مكونات النص الأدبي، لأنها تقف أيضا على التعبيرات التي تحدثها الشبكة السياقية المحيطة بالنص، فالنص الأدبي ما هو إلا تنويع لغوي مرتبط بالسياق. ويتحدد السياق بأشكال وطرق مختلفة، ونحن نجتزئ بعرض أهم السياقات التي حددها النقاد المعاصرون.

### 1 - السياق الصوتي الوظيفي:

فلقد أدرك العرب منذ القديم القيمة التعبيرية للفونيم وقدرته على تصوير الكلمة بفضل ما يوحى به صوته، من ذلك: الحفيف والأنين، والخضم للأكل الرطب والقضم للصلب اليابس، حيث اختارو الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس ولقد أظهرت الدراسات الصوتية المعاصرة دور الفونمات في تلوين النص بألوان جمالية، وفي توجيهه

توجيهات دلالية مختلفة. ولقد أيد اللغوي همبلت HUMBONT رأي القدماء السالف الذكر وكان يرى: «أن اللغة تدل على الأشياء بالأصوات، وتترك انطباعا في الأذن مماثلاً للتأثير الذي تتركه الأشياء على العقل(14). ومن تبعات هذه الاقتراحات أننا نستطيع استخدامها في البرهنة على أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية دائما كما ذهب إلى ذلك فرديناند دي سوسير FERDINAND DE SAUSSUR إذ يمكن أن يوحي صوت الدال بمعناه. وكثيرا ما يوظف الشعراء الصوت للتأثير على المعنى، واعطائه بعداً دلاليا اضافيا.

## 2 ـ علاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه:

حيث نجد أن الدلالة الراهنة للنص تخضع للتوجهات الدلالية للمركبات المجاورة لها يقول ابن القيم وهو يشرح قوله تعالى: «ذق إنك أنت العزيز الكريم»(15): «السياق يرشد إلى تعيين المحمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المواد، وتقييد المطلق وتنوع الدلالة وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله أغلط في نظره وغالط في مناظراته. فانظروا إلى قوله تعالى: «ذق إنك أنت العزيز الكريم» كيف تجد سياقه يدل على أنّة الدليل الحقير(16)، حيث جاءت هذه الآية في سياق لا يوحي بالعزة ولا بالكرامة، وإنما هي ألوان من العذاب والمعاناة. والآيات التي سبقت هذه الآية والتي صنعت هذا السياق هي قوله تعالى: «ان شجرة الزقوم طعام الأثيم كالمهل تغلى في البطون كغلي الحميم. خذوه فاعتلوه إلى سواد الجحيم. ثم صبوا فوق رأسه من عذاب حميم، ذق أنك أنت العزيز الكريم».

ويساير علماء اللغة المحدثون قول ابن القيم السابق، فهم يرون أن الجملة في النص لا تفهم في ذاتها فحسب وإنما تساهم الجملة الأخرى في فهمها. وهذا يبين أن الجملة وحدها لا تستطيع أن تحدد المعنى أو توضحه وإنما تحدد المعنى أيضا من خلال التأليف الكلي للنص. وانطلاقا من هذا المفهوم الواسع للتركيب اللغوي ظهر اتجاه جديد في دراسة النص عرف باسم لسانيات النص: Linguis-tique Textuelle وهو اتجاه يعتبر أن النص هو الوحدة التي يجب أن ينطلق منها التحليل اللساني والدراسة النقدية(17).

## 3 ـ سياق الموقف، الملابسات المحيطة أو المقام:

وهو سياق يحرص الأسلوبيون على أخذه بالاعتبار لأن النص في رأيهم ما هو إلا وليد تفاعلات شخصية واجتماعية وأدبية معقدة، وعلى الناقد أن يستحضر كل الملابسات ليتمكن من تحديد موقع النص بحيث ينبغي أن يتقمص الناقد شخصية النص بكل ملابساتها وأجوائها(18).

فعندما يدعو شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا جنود فرنسا إلى التفسح في جبال الجزائر والتمتع بمناظرها وتفيؤ ظلالها، حيث يقول:

**زوروا هناك ـ مكرمين ـ خطوطها**
**وتسلقوا مفسحين جبالها**
**وتوزعوا بسهولها وشعابها**
**وتفيئوا متنعمين ظلالها**

فإن القرائن المصاحبة لهذا القول الشعري (كون القصيدة قيلت أثناء الثورة التحريرية وكون الشاعر من أشد مقاومي

الاستعمار الفرنسي، وجبال الجزائر المنيعة بطبيعتها المحصنة بثوارها) تجعلنا نعكس معاني هذه الكلمات فيصبح التفيؤ احتراقا والتمتع معاناة والظلال سعيرا أو التكريم مقاومة وبالطريقة نفسها ينبغي فهم قوله تعالى:

ويل يومئذ للمكذبين انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون انطلقوا إلى ظل ذي ثلاث شعب لا ظليل ولا يغني من اللهب، حيث المراد بالظل في هذا السياق هو لهب جهنم وإنما استعملت كلمة ظل هنا على سبيل التهكم على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

**4- علامات الوقف وطريقة الكتابة:**

فلقد أصبحت هذه العلامات تستعمل استعمالات دلالية وأسلوبية وتستغل في تشكيل الشعر العربي العالمي على السواء. مثل تباعد الكلمات والحروف وتقطيعها(19)، ولقد أدرك علماء القراءات أهمية هذه العلامات عندما وضعوا الضوابط والعلامات المختلفة حفاظا على سلامة معاني القرآن الكريم.

**5- اللهجة أو اللغة:**

فعبارة مثل: «تفضل مع السلامة.... (في سياق معين) قد تعني طرد شخص في رواية كاتب من مصر الشقيقة ولا تعني المجاملة».

وقائمة هذه المؤشرات الأسلوبية ليست نهائية. وإنما نعتقد أننا تعرضنا لما هو أكثر أهمية وتداولا بين النقاد على الأقل. ولعلنا نلاحظ أنه من حسنات هذا المنتج أنه يعطي الاعتبار الأول للمنتوج الأدبي من حيث بناؤه وجمالياته فهو منهج لا يستجوب الأديب المنتج وإنما يسائل النصوص الأدبية عن مدى اقترابها من الأدبية أولا. وعن دلالتها الظاهرة والباطنة ثانيا.

لأن العمل الأدبي ما هو إلا صنيع لغة من لغة. ثم ما يميز الأدبية عن غيرها من النصوص كائن في النصوص نفسها، لا فيما يمهد لها من عوامل ولا دخل للأفكار المسبقة عند مقاربة العمل الأدبي، فعلى سبيل المثال لوحظ أن الكاتب الفرنسي البير كامو ALBERT CAMYUS من فرنسيي الجزائر قبل الاستقلال على الرغم مما عرف عنه من أنه كاتب ذو نزعة انسانية، وعلى الرغم من مناهضته الظاهرية للاستعمار الفرنسي، وحصوله على جائزة نوبل للآداب، فإن استنطاق أعماله الأدبية أدى إلى استنتاجات مثيرة أهمها أنه كان متعاطفا مع القضية الجزائرية من موقع مواطن فرنسي توجد بينه وبين المواطنين الجزائريين حواجز نفسية ودينية واجتماعية وعرقية.

فلقد رصد أحد النقاد كل أعماله الأدبية فوجد أنه لم يذكر مرة واحدة كلمة جزائر أو جزائري أو حتى اسما من أسماء المواطنين الجزائريين (أحمد، مصطفى.... الخ) فإنه وعلى الرغم من أن معظم شخصيات رواياته كانوا جزائريين فإنه جمعهم ووضعهم تحت اسم واحد وصفه واحدة، وعرق واحد هو كلمة «عربي»(20).

وهذه نماذج من بعض أعماله:

**١ - من رواية الغريب:**

- رأيت جماعة عرب

- صرح لي ريموند بأن العرب لم يكونوا يعرفوننا.

- قلت بأني قتلت عربيا.

**٢ - من رواية المرأة «الخائنة».**

- نادى مارسيل شابا عربيا.

- لاحظت وجود عربيين.

- نادت على الحمال الصغير (وهو جزائري، عربي في عرف كامو).

لقد كان امام بطل قصة كامو خيارات كثيرة لتسمية ضحيته في قصة الغريب من ذلك مثلا :

**قتلت**

**رجلا**

**جزائريا**

**شخصا**

**شابا**

**شيخا**

إن طبيعة هذه الجملة المكونة من الفعل «قتل» ومن المفعول به «عربي» يوحي بصورة تلازمية نظرة «الفرنسي» إلى العربي مع ما تتضمنه كلمة «فرنسي» «عربي» من شحنات دلالية ولعل القارئ الكريم قد أدرك كيف أتاح لنا هذا المنهج الكشف بواسطة التحليل الأسلوبي عن خلفيات النص التي لا تظهر على السطح دون هذا التحليل، وقراءة أعمال البير كامو بهذا المنهج بينت أن ما نعرفه عن كامو؛ حياته، اتجاهاته، ميوله السياسية، أقواله، شيء، وأن ما تقوله أعماله الأدبية شيء آخر مختلف، أكدته وسائل الإعلام وقرائن أخرى لا يتسع المقام لعرضها(21).

غير أن حرص البنيويين على أن يكون النص الأدبي مقصودا لذاته كان حرصا نسبيا فيه من الاحتراز أكثر مما فيه من الإطلاق، إذ أنهم لم يستطيعوا (ولن يستطيعوا) أن يجردوا مناهجهم من العناصر الاجتماعية والنفسية، لأن الافراد وخصوصا الأديب «لا يستطيع أن يقرر علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ومن ثم فإن وعيه الفني ليس سوى تجسد للوعي السياسي ومحصلة في صراعه، أو عناقه للواقع التاريخي والاجتماعي».

بعد، فإنه وأن بدت لنا المناهج المتعددة متباينة، فإن عوامل الإئتلاف والاتفاق تجعلها تتحرك في مجال واحد، وتتحرك في اتجاه أهداف متقاربة.

ونحن نعتقد أن الناقد الجاد الجدير بهذه التسمية هو من يتزود بالمعارف الإنسانية ليغوص في أعماق النص، وهو يختزن في ذهنه خلاصة الفكر العالمي ونتائج التجارب الإنسانية والأدبية على مر العصور.

## الهوامش:

1 - الموشح للمرزباني، ص: 46 - تحقيق علي محمد البجاولي، مصر 1956.

2 - النقد المنهجي عند العرب، د/ محمد مندور، ص: 17 - دار النهضة مصر الطباعة والنشر - القاهرة 1969.

3 - نظرية اللغة في النقد العربي، د/ عبدالحكيم راضي، ص: 10 وما بعدها، مكتبة الخانجي - مصر 1980.

4 - النقد المنهجي عند العرب، ص: 47.

5 - يراجع العدد الأول من مجلة فصول القاهرة1983 خصوصا ما كتبه د/ زكي نجيب محمود... / محمد حافظ ذياب.

6 - يراجع

Convergence critique - Christian Achour - Simon Rezzoug office des publications Universitaires - Alger. P.115 - 120.

7 - المرجع السابق وينظر:

Rennee Balibar: Le. Francais fictif..P.268 - ette 1974.269 Hach. ette.

8 - الأدب والمجتمع محمد كمال الدين علي يوسف، ص: 74 - الدار القومية للنشر

القاهرة 1962.

9 - الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي. د/ نجلي عبدالله، دكتوراه دولة - جامعة الجزائر 1990.

10 - معالم النقد العربي الحديث، د/ عبدالكريم الاشتر، ص: 209 وما بعدها ط: ا، 1974 - دمشق.

11 - ينظر مجلة فصول، العدد الأول 1984، القاهرة - مقالة الأسلوبية الذاتية أو النشوئية عبدالله حوله ومقالة، د/ صلاح فضل علم الأسلوب وأصالته بعلم اللغة العربي.

12 - ينظر مقالة الأسلوبية الذاتية والنشوئية السابقة.

13 - دلائل الإعجاز للإمام عبدالقاهر الجرجاني، ص: 44 تحقيق محمد رشيد رضا - بيروت 1981.

14 - راجع كتاب الموارد، دراسات في اللغة، ص: 61 وما بعدها وزارة الثقافة والإعلام - بغداد 1986.

15 - سورة الدخان - الآية: 49.

16 - بدائع الفوائد ابن القيم الجوزية، ص: 1154 مكتبة.

17 - سيمائية النص الأدبي أنور المرتجي، مطبعة افريقيا الدار البيضاء 1987.

18 - فصول مقالة. د/ صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة العدد السابق.

19 - راجع اللغة والإبداع الأدبي محمد العيد، ص: 30 وما بعدها دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص: 1989 - القاهرة.

20 - Le dit et le non dit a propos desl'Algeriechez Albert Camus - P.80-81 Office des publications Universitaites Tayeb Bougerra - Agler.

21 - عندما سئل ألبير كامو عن رأيه في استقلال الجزائر أجاب: «إنني أؤمن بالعدالة ولكني سأدافع عن أمي قبل أن أدافع عن العدالة».

# المرجعية الإسلامية في بناء الاصطلاح النقدي

## اصطلاح «سرقة» نموذجا

• د. عبدالرزاق بلال

شعبة اللغة العربية وآدابها

١- مدخل منهجي:

لقد كثر الحديث في العقود الأخيرة عن المنهج وعلاقته بالعلوم، وعن ضرورة التكامل بين مناهج العلوم. ولا شك أن تزايد الاهتمام بقضية معينة يقتضي أحد أمرين: إما أنها مغيبة، وبالتالي يجب استحضارها وبعثها. وإما أنها تعاني أزمة وقصورا، فيجب من ثم التصدي لأسباب هذه الأزمة من أجل اقتلاعها، ولأسباب هذا القصور من أجل التصحيح والاستمرار والتواصل.

وإذا كان تزايد الاهتمام بموضوع تكامل المناهج في مجال المعرفة العربية لا يعني أنه مفتقد أو مغيب في تفكيرنا، فالراجح أنه يعيش أزمة حادة بسبب ما آل إليه تصورنا للمعرفة حين تعاظم القول بالتخصص، والتخصص داخل التخصص حتى لتجد الباحث منا منغلقا في دراسة جزئية في علم من العلوم لا ينفتح على ما سواها من كليات العلوم. متناسيا بذلك أن تلك الجزئية لا يمكن فهمها إلا ضمن سياق تكامل المعارف والعلوم.

لقد أثارت ورقة الندوة نقطتين أساسيتين:

أولاهما: أنها صنفت العلوم صنفين: علوم إسلامية، علوم إنسانية. وهي بذلك تستعير تصنيفات تراثية عربية قديمة كتقسيم الغزالي للعلوم إلى شرعية وغير شرعية (1). وتصنيف ابن خلدون الذي ميز بين علوم حكمية فلسفية وعلوم نقلية وضعية (2).

ثانيهما: إيمانها ودعوتها إلى ضرورة تكامل المناهج بين العلوم. وهي بذلك تسعى – وهو سعي محمود – لاسترجاع تاريخ مجيد كان يحترم الفكر الموسوعي القائم على النسق المنهجي نظرا لإيمانه الراسخ أن النص القرآني محور كل العلوم والمعارف «وكل العلوم منتزعة من القرآن، وإلا فليس لها برهان» (3).

انطلاقا من هذه الحقيقة سنحاول أن نبحث في موضوعنا، باعتماد بعض المقولات المركزية في مجال الابستمولوجيا التكوينية باعتبارها «الدراسة التي يتم الانتقال فيها من المعارف الأدنى إلى المعارف الأعلى» (4) مركزين في ذلك على العناصر الآتية:

* مبدأ الاستعارة بين العلوم، ذلك أن العلم شأن باقي الظواهر، كائن حي لا يمكن أن يولد من فراغ وإنما يحتاج «في بدايته الأولى إلى استعارة مفاهيم ومناهج العلوم السابقة عليه من أجل ارساء قواعده وصياغة نظريته» (5).

* مبدأ النشوء والارتقاء والتطور، ذلك أن أية ظاهرة علمية لا يمكن أن تولد مكتملة ناضجة، بل لابد لها من مراحل: النشوء والارتقاء والتطور. مع ما يطبع كل مرحلة من خصوصيات. «إن العلم يمر منذ نشأته وحتى وصوله إلى مرحلة الصياغة النظرية لقواعده بثلاث مراحل أساسية هي: المرحلة الوصفية فالمرحلة التجريبية وأخيرا المرحلة الاستنباطية» (6).

* مبدأ التراجع الزمني المعرفي Lar-ecurrence epistemologique، إذ إن التدرج في المراحل يجعلنانتقبل فكرة التحول الضروري داخل العلم عن طريق ربط ماضي المعرفة بحاضرها. باعتبار أن تاريخ العلم هو تاريخ تراجع دائم ومستمر إلى الماضي يسترشد به في بناء الحاضر.

وإذا سلمنا بأن الابستمولوجيا تمد جسور التعاون مع العلوم الإنسانية المختلفة (7)، فإن هذه العناصر التي تحكم العلوم الحقة لا يمكن للعلوم الإنسانية أن تشذ عنها وبخاصة أن طبيعة الحدود Frontiersبين الخطابات المشكلة لها جد رهيفة، مما يسمح بتبادل الأثر والتأثير ويجعل إمكانية استثمار هذه العناصر أمرا ممكنا وسهلا للغاية.

### ٢- المظهر العام للمرجعية الإسلامية في الخطاب النقدي:

يعتبر الخطاب النقدي واحدا من المجالات المعرفية التي صب فيها العلماء العرب أكبر جهودهم. ويجمع الدارسون أن بدايته ارتبطت بملاحظات كان يصدرها الناقد معتمدا في ذلك ذوقه الخاص وانطباعاته الشخصية. وإذا ما تجاوز ذلك إلى نقد موضوعي، فلا تعدو أن تكون مرجعيته في صياغة الحكم النقدي، عناصر البيئة والطبيعة بكل مكوناتها.

ولم يصل الخطاب النقدي مرحلة النضج والاكتمال إلا بعد أن أصبح

هامش الانطباعات الشخصية والذوقية يتقلص أمام هامش النقد الموضوعي، وذلك بفضل اكتمال العلوم واستفادته منها باعتبارها القاعدة التي شكلت الروافد الأساسية في قيامه. وفي ذلك ما يفسر فشل الدعوة المعاصرة إلى استقلالية النقد «كلما ازدادت الدعوة إلى استقلالية النقد في هذا العصر ازدادت من الناحية العلمية علاقة النقد بفروع المعرفة الأخرى وتطوراتها الحديثة مثل علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع وحتى البيولوجيا، مما يوحي بالتعارض مع فكرة الاستقلال» (8).

فلم يكن الخطاب النقدي حكرا على المختصين فقط - وإن كان مفضلا - بل لقد ساهمت فيه فعاليات فكرية متنوعة امتدت من الأصمعي اللغوي، مرورا بابن قتيبة الفقيه السني، والجاحظ المعتزلي، وعبدالعزيز الجرجاني القاضي، والفارابي الفيلسوف، وابن سينا الطبيب والفيلسوف... إلخ.

ولا شك أن هؤلاء الاعلام وغيرهم باختلاف مشاربهم الثقافية كانت تشغلهم - من بين ما كان يشغلهم - قضايا إنتاج النص الأدبي ودلالاته. ولما لم تسعفهم أدواتهم في تلبية طموحهم، استندوا إلى علوم القرآن والحديث، وكان طبيعيا أن يستعيروا كثيرا من آليات هذين النصين في مقاربة النص الأدبي. ومن ثم شيدت الملامح الأولى للعلاقة بين آليات دراسة النص المعجز ونص الحديث من جهة والنص الأدبي من جهة ثانية، وقد تجلت مظاهر هذه العلاقة في استعارة النقاد والأدباء مبدأ الأخبار والرواية والسماع ومبدأ الإسناد ومبدأ الطبقة وغيرها كثير، حتى لقد بلغت الاستعارة منتهاها حين وجدنا مبدأ النية بثقله التشريعي عنصرا أساسيا في حد الشعر وبنيته عند ابن رشيق القيرواني في قوله الشهير: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزونا مقفي، وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك مما لم يطلق عليه بأنه شعر» (9).

### ٣- المرجعية الإسلامية في بناء اصطلاح السرقة الأدبية.

إن مقدمة كل علم وكل خطاب هي أن يعقل ذاته، ولكي يعقل ذاته لابد من تحديد ماهيته ولا سبيل إلى ذلك ما لم يحدد جهاز مصطلحاته «فلكي يتأتى الوصول إلى نتائج إيجابية في البحث العلمي لابد من تحديد مفهومات الألفاظ والإصطلاحات لأن هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي وبدونه لا يمكن أن يتم تفاهم وتجاوب وبدونه أيضا يستحيل تحقيق الأهداف المتوخاة» (10) غير أن تطور الدراسات الاصطلاحية يقتضي عدم الوقوف عند حدود الاصطلاح بل لابد من تجاوز ذلك إلى بحث أصوله لأن «الاقتصار على معرفة المصطلح قصور، والاضراب عن تعرف أصول الصنعة ضعف همة وفتور... وقد ثبت في العقول أن البناء لا يقوم على غير أساس والفرع لا ينبت إلا على أصل والثمر لا يجتنى من غير غراس» (11). إنها بعبارة أخرى دعوة إلى اركيولوجيا المصطلح التي «تهتم أولا وقبل كل شيء بلحظتين أساسيتين في حياة المصطلح: لحظة الميلاد، ولحظة استئناف الحياة. والأسئلة الأساسية

التي يجب أن توجه البحث حول اللحظتين معا هي.. أسئلة من النوع التالي: ما هي الشروط التي تحكمت في ميلاد مصطلح ما؟ ما هي المرجعية التي يستند إليها هذ المصطلح؟ هل هو مصطلح فريد أم أنه جزء من جهاز مفاهيمي معين؟ وإذا كان جزءا من جهاز مفاهيمي خاص فما هو النموذج الذي يستوجبه هذا الجهاز؟ ثم متى يصبح المصطلح قابلا، أو غير قابل لاستئناف حياة جديدة للرفع إلى درجة أعلى في الاصطلاح؟ وما هي الشروط التي تسمح بذلك؟» (12).

لقد ارتبطت ولادة الاصطلاح النقدي ببداية العملية النقدية بشكل عام، إذ لا يعقل أن يخلو النقد في بدايته من وجود اصطلاحات تعبر عن تصورات النقاد والأدباء والشعراء وعن موقفهم من الظواهر والقضايا التي كانت تشغل تفكيرهم. لكن، من باب الموضوعية، يجب الإقرار بأن هذا الوعي الإصطلاحي الأولى لم يكن جهازا مفاهيميا مفكرا فيه. بل اتفق - بحكم معطيات بيئية وأخرى حضارية وتكوينية - أن عبروا باصطلاحات محددة الدلالة والمقصد كما وجدنا، على سبيل المثال لا الحصر - في استعمال لفظة «إغارة» و «سرقة» في شعر طرفة وحسان. فقال الأول:

**ولا أغير على الاشعار أسرقها**
**عنها غنيت وشر الناس من سرقا**

* *

وقال الثاني:

**لا أسرق الشعراء ما نطقوا**
**إذ لا يخالط شعرهم شعري**

* *

صحيح أن الشاعرين يوظفان اصطلاحين دقيقين في استعمالهما، وصحيح أيضا أنهما كانا يصدران عن مرجعية أخلاقية، لكنها أخلاقيات الأعراف الاجتماعية على إطلاقها، تلك التي تذم بالفطرة الاعتداء على أملاك الغير مادية كانت أم معنوية. وتلك في اعتقادنا لحظة الميلاد الأولى التي كانت ناقصة بطبيعتها. ولم تستكمل كينونتها إلا مع نموها في حضن المرجعية الإسلامية، بعد أن استعارت تصوراتها العامة في تقنين مفاهيم السرقة وتمييز أصنافها وأشكالها. «إن موضوع السرقة موضوع طارئ على النقد الجاهلي الموروث وأن اكتشاف هذا الضرب من النقد كان بسبب إثارة الإسلام لمفهوم السرقة الجزائية وأن معاني السرقة والابتزاز قد اختلطت بمعاني الغزو والبطولة والفروسية. وقد وضع الإسلام حدا لكل هذا الشذوذ الاجتماعي والارتباك في المفاهيم.

وحرما تحريما مطلقا سرقة الغير وعاقب على السرقة بالقطع» (13) وتلك - إذن - هي مرحلة استئناف الحياة بعد اكتمال الخلقة واستوائها. ولاشك أن هذه المرحلة الثانية هي التي تركت أثرها القوي في بناء مفهوم السرقة الأدبية سواء من حيث: تنوع الاصطلاح وتعريفه أو من حيث الحكم العام. أو من حيث الأحكام الاستثنائية.

### ١ـ من حيث تنوع الاصطلاح وتعريفه:

تعتبر الآية الأربعون من سورة المائدة المرجع الأساسي في بناء المنظور الإسلامي في ذم السرقة وتحديد عقوبتها: «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله. والله عزيز حكيم». وإذا كانت الآية مرسلة على سبيل الاطلاق والتعميم فقد حددت السنة النبوية الشريفة مستويات عدة في السرقة اختلفت معها أساليب

العقاب لاختلاف الملابسات. فميزت بين الاختلاس والانتهاب والخيانة، وقد جمع حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم هذه الأصناف وأحكامها فقال: «ليس على المنتهب ولا على المختلس ولا على الخائن قطع» (14) وفي هذا دليل على أن السارق غير المختلس وغير الخائن وغير المنتهب... إلخ.

وإلى هذا التمييز ذهبت معاجم اللغة وقواميسها، فهي وإن أجمعت على أن السرقة هي أخذ شيء في خفاء وستر (15) فإن بعضها حرص على تمييز أصناف السرقة كما في لسان ابن منظور «السارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز فأخذ ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس، فإن منع مما في يده فهو غاصب» (16) أو كما في تعريفات الجرجاني: «السرقة في اللغة أخذ الشيء من الغير على وجه الخفية، وفي الشريعة في حد القطع: أخذ مكلف خفية قدر عشرة دراهم مضروبة محرزة بمكان أو حافظ بلا شبهة. فإن كانت قيمة المسروق أقل من عشرة مضروبة لا يكون سرقة» (17).

وإلى هذا ذهب الفقهاء كذلك في تمييزهم بين أصناف عديدة من السرقة. فهذا ابن جزي مثلا يرى أن أخذ أموال الناس بالباطل على عشرة أوجه كلها حرام والحكم فيها مختلف وهذه الأنواع هي: الحرابة والغصب والسرقة والاختلاس والخيانة والإدلال والفجور في الخصام بانكار الحق أو دعوى الباطل والقمار والرشوة والغش والخلابة في البيوع (18). ونجد في فقه السنة شرحا لبعض هذه الأصناف فالخائن هو «الذي يأخذ المال ويظهر النصح للمالك... والمنتهب هو الذي يأخذ المال غصبا مع المجاهرة والاعتماد على القوة... والمختلس هو من يخطف المال جهرا ويهرب» (19).

إن الوعي باختلاف الاصطلاحات باختلاف فعل الأخذ أو السرقة وعي ماثل في منظور الأدباء والنقاد كذلك فنجدهم يميزون كالتشريع بين مستويات في السرقة فالمغير غير المغتصب وغير المختلس... وهلم جرا. يعرف ابن رشيق الإغارة بقوله: «أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا، فيروى له دون قائله كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:

**ترى الناس ما سرنا يسيرونا خلفنا**
**وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا**

* *

فقال له: متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها فغلب الفرزدق على البيت ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره» (20) فترى أن محاولة المغير باءت بالفشل لأن صاحب البيت الحقيقي لم يتنازل عن حقه في ملكية البيت الشعري. على عكس اصطلاح الغصب الذي يتنازل فيه المالك الحقيقي عن ملكه كما نجد في صنيع الفرزدق بالشمردل اليربوعي حين قال:

**«فما بين من لم يعط سمعا وطاعة**
**وبين تميم غير حز الحلاقم**

* *

فقال له الفرزدق: والله، لتدعنه، أو لتدعن عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه» (21). أما المختلس في عرف النقاد فهو من حول المعنى من نسيب إلى مديح أو فخر أو هجاء أو من أحدهما إلى الآخر ويسمى أيضا نقل المعنى (22) وهو أمر مستحسن ولا عيب فيه.

٢ـ من حيث الحكم العام:

ونعني به الإجماع في ذم فعل السرقة فالسارق مذموم ـ لا محالة ـ في الشريعة الإسلامية بنص القرآن والأحاديث النبوية الشريفة. ولعل نظرة في بعض المواطن التي ورد فيها لفظ «سرقة» في القرآن الكريم كفيلة بأن توقفنا على دلالة التنفير. فقد جاء مثلا على لسان إخوة يوسف قولهم «قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرها يوسف في نفسه ولم يبدها لهم قال: أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون» (23) فقد اغتاض يوسف عليه السلام واحتنق من افتراء الإخوة السرقة على أخويهما البريئين. ثم انظر في شروط قبول بيعة المؤمنات في قوله تعالى لرسوله الكريم: «يا أيها النبي إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على أن لا يشركن بالله شيئا ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك في معروف فبايعهن واستغفر لهن الله إن الله غفور رحيم» (24) تر الله عز وجل ذكر السرقة إلى جانب الكبائر الأخرى كالشرك بالله والقتل والعصيان وربط قبول البيعة بعدم اقتراف هذه الكبائر ومن ضمنها السرقة، دليل على قمة التنفير والمقت.

وقد ذمت السنة النبوية الشريفة فعل السرقة، وجعلت مرتكبه ملعونا بنص الحديث: «لعن الله السارق يسرق البيضة فتقطع يده ويسرق الحبل فتقطع يده» (25). وقد شددت من هول الفعل إذا وقع على القريب ممثلا في الجار لحرمته فقال عليه الصلاة والسلام: «... ولئن يسرق الرجل من عشرة أبيات أيسر من أن يسرق من بيت جاره» (26).

ولم تخرج نظرة الأدباء والنقاد عن هذا التصور. فالشعراء ينفرون من السرقة وينزهون أشعارهم عنها. والنقاد يزدرون فعل السرقة وينظرون إليه نظرة قدحية، وقد نعت القاضي الجرجاني السرقة بأنها داء وعيب قديم «والسرق ـ أيدك الله ـ داء قديم وعيب عتيق» (27) بل لقد ذهب كثير من النقاد إلى اتخاذها سلاحا يشهره في وجه كبار الشعراء حينما عجزت آلياتهم النقدية. فالآمدي ـ مثلا ـ يصرح بأنه ما كان ليهتم بسرقة أبي تمام لمعاني الشعراء لولا أن أصحابه ادعوا أنه سابق واصل في الابتداع والاختراع: «وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرف منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس...» (28) أما الحاتمي وابن وكيع فلم يحملها على التعسف والتمحل في إخراج سرقات المتنبي، دون اعتماد قاعدة مضبوطة وثابتة، غير التعصب والتحامل والحقد الدفين له، ولم يجدا ما ينالان به شاعرية المتنبي غير اتهامه بالسرقة. دون أن ينسينا ذلك أنهما كانا مسخرين من جهات حاكمة.

٣ـ من حيث الأحكام الاستثنائية:

وبيان القول في ذلك أن لكل قاعدة استثناء والخطاب النقدي برغم ما تبيّناه فيه من نظرة قدحية لمفهوم السرقة، إلا أنه سرعان ما انتبه إلى ضرورة التمييز بين اصطلاحات تذم الفعل كالادعاء، والإغارة، والغصب والمسخ. وبين

اصطلاحات لا ترى الفعل مشينا مذموما كالاستعانة، والأخذ، والاقتباس، والتضمين، والحل، والعقد وغيرها كثير. وهذا ما سمح بإنتاج تعابير استحسانية من قبيل «السرقة الممدوحة» (29) و «لطيف السرقة» (30) و «حسن الأخذ» (31) و «أجل السرقات» (32).

لم تكن هذه النظرة المهذبة مجرد مصادفة غريبة في بناء تصورات النقاد، بل هي نتيجة لعمق في التفكير ونفاذ في الدراسة انتهيا إلى ضرورة ربط فعل الأخذ بفعل الإبداع بعد تجريد هذا الأخير مما علق به من تفسيرات أسطورية خرافية. فانتبه النقاد إلى أن المبدع مهما حاول اعتماد موهبته وفطرته في إنتاج النص، فإنه في حاجة إلى أثر سابق يؤسس عليه إبداعه. ثم إن ذاكرته ومخزونه المعرفي يسابقانه ويسهمان في إبداعه. وقديما قيل: «لولا أن الكلام يعاد لنفد القول «فكيف للنقاد أن ينعتوا الشعراء والأدباء بالسرقة إن كان ذلك حالهم في الإبداع؟!

إن هذا التحول والتطور من موقف الإزدراء إلى موقف يبحث عن الأعذار ويلتمس تخفيف أثر التهمة - إن لم نقل رفعها - سيحيلنا - في إطار المرجعية التي تحكم التصور - على موقف التشريع الإسلامي في كيفية نظرته إلى السرقة المادية وما أوجب لها من حد وعقوبة، وما وفر لها من هامش قاعدة الاستثناء. ولعل أول شكل من أشكال القاعدة الاستثنائية هو الذي تمثله الآية الواحدة والأربعون من سورة المائدة «فمن تاب من بعد ظلمه، وأصلح فإن الله يتوب عليه. إن الله غفور رحيم» أما ثاني أشكال القاعدة الاستثنائية فهي تلك التي رسمت حدودها الأحاديث النبوية الشريفة حين ذكرت حالات تعتريها بعض موانع إقامة الحد لعدم توفر الشروط الموجبة للقطع، وبذلك يصير فعل الأخذ أقل ازدراء مما وجدناه في قاعدة الحكم العام. ومن الحالات التي رصدتها الأحاديث النبوية الشريفة في هذا الإطار:

1- حالة السارق الجائع ودليل ذلك ما رواه أبو بشر بن عبادة بن شرحبيل حين قال: «أصابتني سنة، فدخلت حائطا من حيطان المدينة، ففركت سنبلا فأكلت، وحملت في ثوبي، فجاء صاحبه فضربني، وأخذ ثوبي، فأتيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال له: «ما علمته إذ كان جاهلا، ولا أطعمته إذ كان ساغبا أو جائعا» وأمره، فرد علي ثوبي، وأعطاني وسقا أو نصف وسق من طعام» (33).

2- حالة السارق الضيف: ودليله قوله عليه الصلاة والسلام: «أيما ضيف نزل بقوم، فأصبح الضيف محروما، فله أن يأخذ بقدر قراه، ولا حرج عليه» (34).

3- حالة السارق أقل من النصاب وتجمع كل المذاهب الفقهية على عدم إقامة الحد فيه وإن اختلفت في مقدار النصاب (35) والثابت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد حدد النصاب في ربع دينار فأكثر لقوله عليه السلام: «تقطع يد السارق في ربع دينار فصاعدا» (36).

هذه إذن مقاربة أولى لبعض ملامح المرجعية الإسلامية في بناء اصطلاح السرقة الأدبية. ولم يكن الوصول إلى تحكيم هذه المرجعية مجرد مصادفة عجيبة أو محاولة اسقاطية، بل نتيجة موضوعية لتطبيق قاعدة مبدأ الاستعارة بين العلوم والمعارف. نرجو بذلك أن تكون هذه المقاربة قد وضعتنا في صلب محور هذه الندوة.. وشكرا.

## الهوامش

(1) إحياء علوم الدين: الغزالي: ت: الشحات الطحان وعبدالله المنشاوي: 1/29-30

(2) المقدمة: ت: درويش الجويدي. ص 406.

(3) الزركشي: البرهان في علوم القرآن: ت: أبو الفضل إبراهيم 1/8

(4) عن د. حسن عبدالحميد عبدالرحمن: المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي. ص16. وينظر كذلك د. محمد وقيدي: ما هي الابستمولوجيا. 196.

(5) ROBERT BLANCHE: L'epis-temofogie P: 40

(6) المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي: 20

(7) د. محمد وقيدي: ما هي الابستمولوجيا: 189 وما بعدها.

(8) حسام الخطيب: «حول حدود النقد الأدبي «مجلة المعرفة» العدد 33 شباط 1983 ص 18

(9) ابن رشيق: العمدة. ت: محمد قرقزان 1/245.

(10) ادريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر ص7.

(11) القلقشندي: صبح الاعشى في صناعة الانشا: 1/33-34.

(12) د. محمد عابد الجابري: «حفريات في المصطلح التراثي مقاربة أولية» مجلة «المناظرة العدد السادس. دجنبر 1993 ص 11-12.

(13) داود سلوم: مقالات في النقد العربي: 65.

(14) محمد ناصر الدين الألباني: صحيح الجامع الصغير وزيادته 2/952 رقم الحديث 5402.

(15) ينظر: معجم مقاييس اللغة لابن فارس واللسان لابن منظور والقاموس المحيط للفيروز ابادي والمعجم الوسيط.

(16) لسان العرب مادة س. ر. ق

(17) محمد بن علي الجرجاني: التعريفات. ت: إبراهيم الأبياري. ص 156-157.

(18) القوانين الفقهية. ص216.

(19) السيد سابق: فقه السنة 2/463. وينظر: عبدالخالق النواوي: «السرقة في الشريعة الإسلامية والقانون الوضعي: ص10. وينظر أحمد الخمليش: الجنائي الخاص 2/287 وما بعدها.

(20) العمدة: 2/1033.

(21) نفسه 1045.

(22) نفسه 1040.

(23) سورة «يوسف» الآية 77.

(24) سورة «الممتحنة» الآية 12.

(25) صحيح الجامع الصغير 2/908 رقم الحديث 5097.

(26) نفسه ص 900 وهو جزء من حديث بدايته «لأن يزني الرجل بعشر نسوة، خير له من أن يزني بامرأة جاره...» رقم الحديث 5043.

(27) الوساطة: ت. أبو الفضل إبراهيم. محمد البجاوي. ص214.

(28) الموازنة: ت. أحمد صقر 1/311-312.

(29) الوساطة: 188.

(30) أبو هلال العسكري: الصناعتين. ت: البجاوي وأبو الفضل ص 196.

(32) العمدة: 12/1058.

(33) الألبـــاني: سلسلة الأحــاديث الصحيحة 5/ 270.

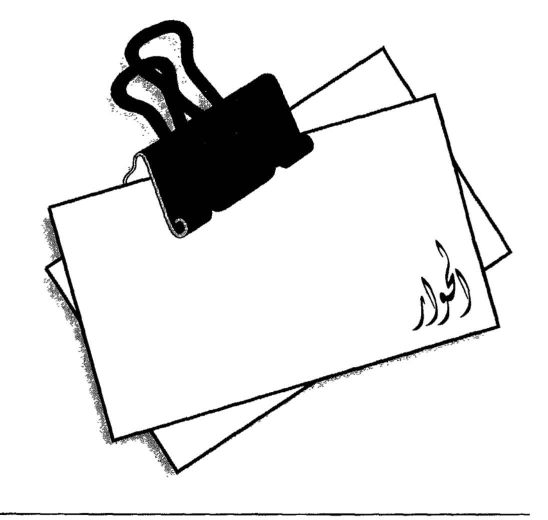
(34) نفسه 2/ 242. وفي حديث آخر: «إن نزلتم بقوم فأمروا لكم بما ينبغي للضيف فاقبلوا فإن لم يفعلوا فخذوا منهم حق الضيف الذي ينبغي لهم» صحيح الجامع الصغير 1/ 303.

(35)- عبدالقادر الجزيري: الفقه على المذاهب الأربعة 5/ 157-158.

(36)- صحيح الجامع الصغير 1/ 573 رقم الحديث 2982. وفي حديث آخر: «اقطعوا في ربع الدينار ولا تقطعوا فيما هو أدنى من ذلك» 1/ 260. رقم الحديث 1181.

## ملحوظة:

يمثل هذا العمل نص المداخلة التي شاركت بها في ندوة «تكامل المناهج بين العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية»، المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - بني بلال بالمغرب، يومي 25و26 فبراير 1998.




مع الدكتور الناقد:

محمد عبدالمطلب

محمد الحمامصي

# الاسترجاعية.. الاستحضارية.. الاستنتاجية.. ثلاث قراءات يمكنها تأسيس نظرية نقدية عربية

● حوار: محمد الحمامصي

يجمع الناقد د. محمد عبد المطلب في رؤيته النقدية بين الموروث النقدي العربي والاتجاهات الحداثية في النقد الغربي، في محاولة لصياغة نظرية نقدية تتواءم مع آفاق الخطاب الإبداعي العربي.. وقد استطاع من خلال هذه الرؤية إعادة طرح البلاغة العربية مؤكدا على قدرة أدواتها مواكبة التطور الإبداعي. وهذا الحوار معه لم يكن من أجل الإبداع فقط، ولكن أيضا من أجل النقد، حيث يكشف عن الكثير من الأسباب التي أدت ولا تزال إلى عدم وجود نظرية نقدية عربية، على الرغم من كونه أحد المشتغلين بتأسيسها، إننا نحاول معه قراءة واقع الحركتين الإبداع والنقد وما يعتمل داخلهما من قضايا، ننكأ الجراح فنضع أيدينا على النتوءات والآلام. لأنه متابع أصيل للإبداع العربي

في تجلياته الأكثر مغامرة وتجريبا، تطرق في إجاباته عن سؤال حول تأسيس نظرية نقدية عربية إلى أمور جوهرية في الخطاب النقدي العربي طارحا لمشكلاته وهمومه، كمشكلة المصطلح والمؤسسة الأكاديمية واستخدام الاتجاهات النقدية الغربية. فضلا عن تطرقه لقضايا الإبداع وهموم المبدعين مع النقد.

**● يمثل مجموع أعمالك النقدية، سواء التطبيقية أو النظرية، محاولة لتأسيس نظرية نقدية عربية ترتكز على رؤى تراثية تعملون على تطويرها. هل وصلت إلى ملامح لوضع هذه النظرية أم أنك في الطريق إلى ذلك وهل يمكن التعرف على ملامحها؟**

- صحيح أنه منذ انشغالي بالدرس النقدي وأنا مهموم بقراءة الموروث العربي على وجه العموم، والموروث النقدي على وجه الخصوص، كما أنني مهموم بقراءة منجزات النقد الغربي حتى آخر تياراته اللغوية في الأسلوبيات والبنيويات والسيمائية والتفكيكية.

وسط هذا الهم المزدوج كنت ألاحظ أن التقاليد النقدية الوافدة قد استمدت عناصرها من نص غير عربي، ومن لغة غير العربية، وأنا من المؤمنين بخصوصية الإبداع، وخصوصية اللغة، فكنت ألاحظ أن تطبيق التقاليد الوافدة على النص العربي كانت تسير به في أحد الاتجاهين: الأول، أن يلفظها النص لأنها لا تتوافق مع خواصه البنائية على المستوى الإجمالي أو على مستوى التفصيل الآخر، يتقبلها النص مرغما فيستحيل إلى كائن مشوه لا ندري حقيقته، ولا نشعر بخصوصيته، وكثيرا ما كنت أقرأ النص العربي فأستوعبه وأتذوقه جماليا، ثم أقرأ الدراسة التي تناولته، فيضيع مني النص أولا، ثم لا استوعب الدراسات التي دارت حوله ثانيا، وتحضرني في هذا السياق ملاحظة جزئية تشير إلى خطورة هذا الملحظ، إذ كنت أقرأ دراسة حول شعر إبراهيم ناجي لواحد من المتخصصين في النقد الحداثي، فإذ هو يتناول النص من حيث انتهاكه للإجراءات الصياغية، وكيف أن ناجيا كان يميل إلى تقديم الصفة على موصوفها، مستفيدا في ذلك بمقولات الناقد الفرنسي «جون كوهين» من كتابه «بناء لغة الشعر»، ولم يدرك الناقد أن ما قاله كوهين عن تقديم الصفة أمر صحيح في اللغة الفرنسية، بينما غير صحيح في العربية، فالانتهاك لا يعني الخطأ اللغوي، وإنما هو خروج مسوغ لغويا. بمثل هذه الإجراءات يتم دراسة النص العربي دراسة مشوهة.

## الدراسة الأكاديمية تكاد تتوقف بجهودها عند منتصف القرن، والحرس القديم لم تزل سطوته قائمة عليها

مثل هذه الملاحظات كانت وراء دعوتي لضرورة وجود ثلاث قراءات أساسية لكي نتمكن من إنجاز ما يمكن أن نسميه (نظرية عربية في النقد الأدبي) وقد أسميت القراءة الأولى (القراءة الاستحضارية)، وهي تسعى إلى استحضار الوافد الغربي من منابعه البعيدة والقريبة، لنتوقف عند آخر منجزاته اللغوية، وأسميت القراءة الثانية

(القراءة الاسترجاعية) حيث تقوم على الرجوع إلى الموروث النقدي العربي على نحو انتقائي، لترصد ظواهره وإجراءاته في قمة نضجها، وتلاحقها في مناطقها المبعثرة، لتجمع شتاتها، وتحاول أن تشكل منها إطارا قريبا من المفهوم النظري العام.

وأسميت الثالثة (القراءة الاستنتاجية) وتقوم على الإفادة المخلصة المحايدة من القراءتين السابقتين، وتجمع بينهما على نحو توفيقي لا تلفيقي.

وكان هذا يعني أن الرجوع إلى الوافد أو إلى الموروث يجب أن يكون (موفقا) قبل أي شيء آخر، وهذا الموقف يقتضي حركة ترددية بين القديم والجديد، سواء أكان الجديد وافدا أم كان مجرد تطوير لظواهر تراثية. ولا شك أن التزام مثل هذه القراءات يمكن أن يشكل الخطوة الأولى في إنتاج نظرية نقدية تختص الخطاب الإبداعي العربي، وتتوافق مع خواصه البنائية، شريطة ألا تلتزم كل قراءة بحرفية ما تقرأ، بل تسعى إلى تجاوز مدلوله الحرفي الضيق، فتنطلق من التحليل إلى التركيب، ومن الإفراد إلى المركبات، ومن البناء الشكلي إلى المستوى العميق، وقد يخيل إلينا أحيانا - أمام هذه الإجراءات - أن القراءة لم تكن محايدة في استيعابها لما تقرأه، أو أنها تحمله ما لا طاقة له باحتماله، لكن الإنصاف يقتضينا القول بأنها قراءة ضرورية تنظر في القديم بعقل جديد، فهي قراءة تتحرك حركة واسعة كلية وجزئية، تبتعد عن الانغلاق المطلق، والانفتاح المطلق وإنما تكون حركتها دقيقة بين هذا وذاك.. وسوف تدهش كثيرا عندما نواجه بمجموعة من الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية التي لا تكاد تختلف عن كثير من منجزات الحداثة إلا في أمرين:

الأول: اختلاف المصطلح شكلا، وإن ظل في إطار التوافق المضموني.

الآخر: الإطار الكلي الذي افتقده - إلى حد ما - الموروث القديم، استثناء من عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة). والحق أن هذه الدعوة النظرية التي طرحتها مجملة، قد حاولت متابعتها تطبيقيا عندما أعدت قراءة التراث النقدي العربي في كتابي (جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم) حاولت فيه أن أؤسس للمفهوم النظري عند العرب برصد محاولاتهم الإفرادية أولا، ثم التركيبية ثانيا، مع تجميع ما يتصل بهذا أو ذاك في محور يختصه نظريا وتطبيقيا. ثم كانت محاولتي الثانية في كتاب (البلاغة والأسلوبية)، وفيه كانت المحاولة منصبة على قراءة الوافد والموروث على صعيد واحد، وكشف ملامح الاختلاف والاتفاق، وما اتبعته بكتابي (العلامة والعلامية) في محاولة لتأسيس إجراء نظري يستمد معالمه من الموروث والوافد على صعيد واحد، ثم كانت المحاولة التطبيقية الموسعة في كتابي (بناء الأسلوب في شعر الحداثة) حيث سعيت

**ترجمة المصطلح لا تعطيه شرعية الحضور إلى الواقع الإبداعي ولا بد أن يصاحب الترجمة عملية تعريب**

إلى تقديم علم البديع وهو علم بلاغي أصابه كثير من السهام التي تتهمه بالشكلية والزخرفة، فقمت بإعادة عرضه في محاور كلية لا جزئية، ثم طبقته على نماذج من شعر الحداثة كاشفا عن طريقة جماليات النص الشعري التي ترتكز على أبنية بديعية.

وكل ذلك كان تمهيدا لكتابي (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) الذي يمثل محاولة لتقديم إطار لنظرية عربية نقدية، وبعدها تتابعت الدراسات المطولة والموجزة النظرية والتطبيقية التي تتحرك في إطار الاقتراب من هذه النظرية.

لكن لا يمكن أن أدعي أنني قد وضعت أسس نظرية عربية، فهذا أمر لا يمكن أن يتحمله مؤلف واحد أو باحث مهما أوتي من جهد وقدرة، هذا أمر يحتاج إلى جهود كثيرة، تتعاون في سبيله مؤسسات جامعية وغير جامعية، وهو ما نرجو أن يتحقق في أيامنا هذه.

**● على الرغم من كونك ـ في الأساس ـ ناقدا أكاديميا، لكنك خرجت على هذه المؤسسة للحياة في كنف الحركة الثقافية والإبداعية المصرية والعربية، دعني أسألك عن وضع النقد في المؤسسة الأكاديمية، ولماذا لم تشكل هذه الأكاديمية جهدا نظريا وتطبيقيا في تأسيس نظرية نقدية عربية؟**

ـ حقيقة إن خروجي إلى الحياة الأدبية والإبداعية كانت ضرورة استدعتها دراستي الخاصة، فمنذ دخولي ثلاثين عاما وأنا مشغول بالدرس البلاغي في رسالتي للماجستير والدكتوراه، ثم استمر هذا الانشغال وأنا أقوم بالتدريس لطلبتي في كلية الآداب جامعة عين شمس، وكانت تواجهني مقولات شرسة وغير منصفة تتهم البلاغة العربية القديمة بالجمود والعقم والمعيارية والجزئية، إلى آخر هذه التهم الظالمة التي تلقاها جيلنا من جيل الأساتذة، والحق أنني في بداية أمري كنت منحازا إلى مثل هذه المقولات بتأثير جيل الأساتذة، لكن بعد أن فرغت لإعادة قراءة التراث البلاغي مرة أخرى بحب وتعاطف، اكتشفت أن معظم هذه التهم تكاد تكون باطلة، وهو ما طرحته بإفاضة في كتابي (البلاغة العربية قراءة أخرى) حيث عرضت هذه التهم وناقشتها مناقشة تفصيلية منصفة ومحايدة.

**جيل النقاد الكبار انصرف انصرافا كاملا عن الإبداع الأخير لاعتقادهم أنه لا يستحق منهم**

لكن ظل السؤال المطروح قائما، هل هذه البلاغة قادرة على التعامل مع النص الجديد؟، وهنا كان لا بد للإجابة أن أتحرك إلى الساحة الإبداعية، وخاصة في دائرة الشعرية العربية، ومحاولة التعامل مع خطابها الإبداعي بأدوات البلاغة العربية، وقد كانت المحاولة ناجحة إلى حد بعيد، وتأكد لدي أن البلاغة القديمة يمكن إعادة طرحها في لغة جديدة، ثم توظيفها توظيفا نقديا كاشفا، وقد استدعى ذلك مني أن أنقل الخطاب الشعري الحداثي إلى داخل المؤسسة الأكاديمية، وكان الأمر في بدايته غريبا ثقيلا، ومع الاستمرار بدأ التقبل والتذوق، ثم التجاوب، ولم تتوقف

علاقتي بالواقع الأدبي منذ ذلك الوقت مع نهاية السبعينيات حتى يومنا هذا.

ويجب التأكيد على أنني لم أكد وحدي الذي خرج إلى الواقع الأدبي العام، بل إن معظم المشتغلين بالنقد في العالم العربي هم من الأكاديميين بالدرجة الأولى، سواء في أيامنا هذه أم فيما سبق، لكن الملاحظ أن هؤلاء النقاد قد انتقلوا من داخل الجامعة إلى الواقع الأدبي، لكن ظل لهم تحفظ على نقل هذا الواقع إلى داخل الجامعة، ومما يؤسف له أن الدراسة الجامعية للخطاب الإبداعي تكاد تتوقف بجهودها عند منتصف القرن، وحتى دراسة الشعر الحديث لم تتجاوز صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطي حجازي، وظلت الأجيال التالية بعيدة عن الميدان الأكاديمي، والأمر كذلك بالنسبة للخطاب الروائي والقصصي، فما زال نجيب محفوظ مسيطرا في الرواية، ويوسف إدريس مسيطرا في القصة، وبين هذا وذاك يرد واحد من المشرق أو المغرب العربي، ولنقل إن الحرس القديم ما زالت سطوته قائمة في الدراسة الأكاديمية، وهو ما دعا أجيال النقد الأكاديمي الجديدة إلى الخلاص من هذه المحاصرة إلى مجال الدراسات العليا لتوجيه الباحثين إلى دراسة الخطاب الإبداعي الجديد.

وإذا سألنا عن مسؤولية المؤسسة الأكاديمية في تقديم جهد التأسيس لنظرية نقدية عربية فإنني أقول منصفا، إن كثيرا من أساتذتنا لا يثقون في الدرس النقدي والبلاغي القديم، وما زال لهم تحفظاتهم على منطلقاته الفكرية والتطبيقية، ومن الإنصاف أن نقول إن هذه التحفظات قائمة - أيضا - في مواجهة المنجزات النقدية الحديثة، وبالضرورة فإن هذا التحفظ المزدوج يجعل المشاركة في تأسيس النظرية المنتظرة أمرا صعبا، والأمل معقود على الأجيال الأكاديمية الجديدة التي تدخل إلى الميدان بعقل مفتوح، وقلب مفتوح، سوف تكون له ثماره الطيبة..

**● إن هناك جرائم كثيرة ترتكب باسم المصطلح النقدي، وقد كثرت هذه المصطلحات على نحو أصبح يمثل ظاهرة خطيرة، وأذكر أن أحد النقاد المغاربة في ندوة بالقاهرة أشار إلى ما يقرب من ٦٦ مصطلحا أثناء تناوله لإحدى قصائد الشعر الحداثي. كيف تقيم هذه الظاهرة؟ وما مدى الأضرار التي لحقت بالنقد العربي من جراء ذلك؟ وهل من سبيل للتخفيف من كل ذلك؟**

- لا شك أن هناك نوعا من الفوضى في توظيف المصطلح الأدبي عموما والنقدي خصوصا، وترجع هذه الفوضى - في رأيي - إلى أن التوظيف كان مسبوقا بالترجمة، وهذه الترجمة - تتم غالبا بجهود فردية، ولكل مترجم وجهة نظره الخاصة في الترجمة، وقد أدى ذلك إلى تعدد الترجمة للمصطلح الواحد، ولم تعد مهمة المصطلح (تسمية المعنى) وهي المهمة الأساسية المفترضة له، بل أصبحت مهمته التعبير عن وعي المترجم بمفهوم المصطلح، ووعيه بطبيعة الإبداع المنقول إليه، والأمر الخطير الذي ترتب على ذلك أن أصبح لكل بلد عربي معجم لمصطلحاته التي يتعامل بها، وهو معجم يختلف - في قليل أو كثير - مع معجم البلدان العربية الأخرى.

وفي رأيي أن ترجمة المصطلح لا تكفي لكي تعطيه شرعية الحضور إلى الواقع

الإبداعي، بل لا بد من أن يصاحب (الترجمة) عملية (تعريب)، وأعني بالتعريب هنا أن يعرض المصطلح على الموروث العربي، فإن كان هناك بديل يمكن أن يؤدي مهمته أداء كاملا ودقيقا، فإن المصطلح القديم يكون أحق بالحضور إلى الواقع الأدبي ليمارس مهمته في التعامل مع النصوص الإبداعية على كافة مستوياتها، وكافة أجناسها، وإذا لم يكن في الموروث ما يصلح لأداء المهمة الجديدة، فإن المصطلح الوافد يستحوذ على شرعية الحضور، ويصبح صاحب الحق الأوحد في التعامل مع النصوص.

وهذا الإحساس الخطير تجاه فوضى المصطلح، كان وراء تعدد المؤتمرات التي انعقدت لمناقشة (قضايا المصطلح)، وكل مؤتمر يسعى لتقريب وجهات النظر، والدخول في (معاهدات) جماعية تعيد المصطلح إلى مساره الصحيح، والتخلص من سيطرة الجهود الفردية المبعثرة، ولكن المؤسف أن مثل هذه المؤتمرات لا تملك سلطة تنفيذية تهيئ له لأن تفرض على الواقع لأدبي والنقدي التعامل مع المصطلح بفهم واحد وترجمة واحدة، كما لا تملك سلطة توجيه النقاد إلى استحضار المصطلح التراثي - إذا كان صالحا ووافيا - أو الاكتفاء بالمصطلح الوافد إذا لم يكن هناك بديل عربي.

ومن الأمور الخطيرة التي استدعت هذه الكثرة المفرطة في المصطلح، أن المترجمين ينقلون التعبيرات المألوفة الجارية على أنها مصطلح نقدي، ومن هنا تداخل المصطلح بغير المصطلح، والمترجم سعيد بهذه الكثرة والنقاد أكثر سعادة بها، ظنا أن هذا يكسب نقدهم ثوبا حداثيا، على الرغم مما تصنعه هذه الكثرة من غموض وألغاز يحيل النص إلى كم من العتمة المحيرة.

ومن ثم يجب أن تضاف إلى مهمة المؤتمرات التي تتناول دراسة المصطلح مهمة تنقية المصطلح من غير المصطلح، وتحديد سياقه الصالح لتوظيفه فيه.

ولكي تكتمل الفائدة من مثل هذه المؤتمرات أن تنتهي إلى تشكيل لجان متابعة، تكون مهمتها نشر البحوث والدراسات التي طرحت، وبث التوصيات على أوسع نطاق في العالم العربي، وفتح باب للحوار الدائم حولها في الصحف والمجلات العربية المتخصصة. وعن هذه اللجان يمكن أن تنبثق جهود جماعية للمبدعين والنقاد على سواء، من أولئك الذين يحسنون اللغة العربية واللغة الأجنبية، وعلى دراية كافية بأصول الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي، وتكون هذه الترجمة مسايرة للذوق الصياغي العربي من ناحية، وموافقة لخصوصية النص العربي من ناحية أخرى.

**● الإبداع العربي الآن يتشكل وفق معطيات تتجاوز ما سبقه، ولديه مشكلة كبيرة مع النقد، حتى أن المبدعين غالبا ما يتهمون النقاد بالجهل وعدم مواكبتهم، وتخلفهم عنه، باعتبارك أحد المتابعين عن قرب لحركة الإبداع، كيف تنظر إلى هذه المشكلة؟**

- نلاحظ مع مسيرة الإبداع واشتباكه مع النقد أن هناك قضية موسمية تتردد بمناسبة وبدون مناسبة، هي قضية وجود أزمة، إما أن تكون أزمة إبداع من وجهة نظر النقاد، أو أزمة نقد من وجهة نظر المبدعين. وأظن أن مثل هذه الأزمة لا وجود لها هنا أو هناك، فالواقع الأدبي مزدحم بكم هائل من النصوص

الإبداعية في كافة الأنواع والمستويات بمناهج متعددة وأدوات متباينة.

ومن هنا يمكن القول إن مقولة الأزمة ترجع إلى موقف المبدعين من النقاد، أو العكس، فأحيانا تضيق حلقة النقد لتمارس فعاليتها التحليلية على خطاب بعينه، أو خطابات بعينها، غافلة عن سواه، وهنا يفسر المبدعون هذا الاغفال المقصود بأنه ناتج عن كسل عقلي، أو جهل بخواص الخطاب الأدبي، وفي أقل الاحتمالات يفسرونه بأنه نوع من التعالي على الإبداع عموما.

والحق أن جيل النقاد الكبار قد انصرف انصرافا يكاد يكون كاملا عن الابداع الأخير لاعتقادهم أنه لا يستحق منهم القراءة فضلا عن الدراسة، فهذا النوع قد أوغل في مغامراته وانفلاته إلى حد انغلق فيه الخطاب على ذاته واستعصى على النقاد فضلا عن المتلقين العاديين، والناقد الكبير لا يمتلك الصبر الذي يدفعه إلى ملازمة نص شعري أياما طوالا يعيد قراءته مرة بعد مرة حتى تنفك مغاليقه ويبوح بمكنونه ويكشف عن خواصه الجمالية، ومن ثم كان الانصراف عنه هو أقرب الأمور بالنسبة للنقد، أما النقاد الذين صبروا أنفسهم على هذا الإبداع فإنهم قلة، ومتابعاتهم محدودة، ومن ثم يظن الآخرون أن النقد قد انصرف عنهم، وهو في الحقيقة مشغول بهم، ليس بشخوصهم، وإنما بالخطاب الذي ينتمي إلى جيلهم، وأنا هنا أضرب مثلا بما أقدمه من نقد، وبخاصة نقد الشعر، فإن ديوانا من دواوين الحداثة يحتاج مني لقراءته عدة أسابيع، وقد تصبح شهورا، حتى أتمكن من الكتابة عنه بعد أن أصبحت جزءا منه أو أصبح هو جزءا مني، فإذا كانت الدواوين تتوافد علي يوميا من أنحاء العالم العربي، فكيف أتمكن من المتابعة على هذا النحو؟ علما بأن هناك إبداعات أخرى في الرواية والقصة المسرحية تحتاج أيضا إلى مثل هذه المتابعات.

لقد كان الإبداع في المرحلة السابقة منفتحا على نفسه وعلى الآخرين، وتكفي قراءة واحدة أو قراءتين ليصل الناقد إلى مداخل النص، وفك شفراته وتحديد نواتجه، ومن ثم كانت المتابعة مستغرقة لحركة الإبداع تقريبا، أما اليوم ومع انغلاق الخطاب ودخوله في مراحل تجريبية ملغزة، فإن المتابعة تصبح محدودة وضيقة، وبخاصة أن الجيل الجديد من النقاد لم يحتل مكانته الصحيحة في الواقع الأدبي، لأن جيل الرواد ما زال مسيطرا، ما زالت كلمته هي المسموعة - غالبا -، ومن هنا فإن النقاد الجدد يناضلون في مستويين، مستوى الخطاب ذاته وحاجته إلى المثابرة والمجاهدة، ومستوى الموقف الرافض من جيل الرواد، وهو رفض مؤسس على تقاليد بعينها تعتمد القيمة أولا وآخرا، وتحذر من المغامرة المنفلتة جماليا.

إن الإجابة على هذا السؤال منصفة تقتضينا العودة إلى حركة النقد في مطلع القرن، وأنها كانت مواجهة بكم إبداعي محدود يمكن معه المتابعة الاستغراقية، ومن ثم رأينا المبدعين الساطعين، ورأينا النقاد الساطعين، وحاز كل منهم نجومية واضحة، واستمر الحال إلى منتصف القرن حيث تغير الواقع الثقافي تغيرا كبيرا بانتهاء مرحلة التنوير، وانتهاء مرحلة الثقافة الشاملة، وبدأت مرحلة التخصص، ومعها امتلك النقد أدوات

تصلح لمرحلة الرومانسية بكل تهويماتها، وهذه الأدوات يغلب عليها الانطباعية والذاتية أحيانا، ويغلب عليها في أحيان أخرى اعتبار النص وثيقة لغوية أولا وآخرا، وهي المرحلة التي تحدثت عنها سابقا وأوضحت أن توظيف أدواتها يحتاج إلى مجاهدة وصبر، وهو الأمر الذي أدى إلى محدودية المتابعة، لأن نقاد هذه المرحلة ليسوا بالكثرة التي كانوا عليها في المرحلة السابقة، بل إن فرسان المرحلة السابقة ما زالوا يتابعون الإبداع الذي ينتمي إلى مرحلتهم فقط، ويرفضون النظر في الإبداع الأخير.

وبرغم كل هذا فإن الممارسة الإبداعية ما زالت مستمرة، والممارسة النقدية ما زالت متابعة دون أن تعوقها أمثال هذه النقودات هنا أو هناك، وأكاد أجزم بأن النقد والإبداع في قمة ازدهارهما، ويتحركان حركة متوازية فيها كثير من الأخذ والعطاء، وهذه التهم التي توجه من طائفة إلى أخرى هي مؤشر على خصوبة الواقع الأدبي بما فيه من إبداع ونقد. وكلمة أخيرة أقولها لا دفاعا عن النقد وإنما اعتراف بحقيقة واقعة، فالمألوف أن تكون المتابعة النقدية لاحقة بالإبداع، لكن في المرحلة الأخيرة جدت ظاهرة غير صحيحة، وهي أن الإبداع أحيانا هو الذي يلاحق النقد، فما أن يلم المبدعون بأصول تيار نقدي جديد، حتى يعمد بعضهم إلى تشكيل إبداعه على نحو يوافقه، ظنا أنه بهذا يدخل دائرة الحداثة الاجتماعية، لكنه دخول مغلوط بالضرورة.

إن المشاعر المألوفة، والانفعالات الدارجة، والسرد الطريف، والعواطف المنسابة، تقع تحت طائلة الشعر والنثر على حد سواء ومن هنا لم يقبل عليها شعراء الحداثة، لأنهم يستهدفون بلوغ مناطق تخصهم، مناطق تستعصي على النثرية الخالصة، وهي مناطق تكون ـ أحيانا ـ غير قابلة للتحديد، وقد تكون غير قابلة للفهم السريع المباشر.

إن شعرية الحداثة لم تعد تدور في إطار (التجربة) بمفهومها الرومانسي، أو حتى الواقعي، وسعت حثيثا للدخول في مناطق (الأحوال والمواقف والمخاطبات) بكل أبعادها العرفانية، ومن ثم الإيغال في المجهول والمطلق، والإغراق في المحال والضدي، والتحليق في اللامكان واللازمان، وتطويع اللغة لإنتاج ذلك كله بوصفها مخزونها ذهنيا قابلا للتحول إلى (الكلام) بوصفه الممارسة التنفيذية للغة.

إن الممارسة الإبداعية ـ على هذا النحو ـ كان لا بد لها أن تنفتح على عوالم أخرى لم يلجها الشعراء السابقون حتى يكتسبوا خصوصيتهم، وسلك الشعراء من أجل ذلك مسلكا شبيها بمسلك المتصوفة الذين يدرجون أن وراء العالم المعلوم، عالما مجهولا، يجب الاقتراب منه وملاينته حينا، والتشدد معه أحيانا لإخضاعه لغويا، وتوظيفه لإنتاج النصية ولن يتحقق شيء من ذلك إلا بتمزيق الأقنعة، وكشف الحجب عن الخفايا الباطنية، ولم يجد شاعر الحداثة ضيرا في توظيف الخطابات المجاورة لإنتاج الشعرية، حيث أقبل شعراء الحداثة على الخطاب الصوفي وأغرقوا فيه يمتصونه ويستخلصون جوهره اللاعقلي، كما أقبلوا على خطابات السحر والشعوذة، وخطابات الفلك والتنبؤ إلى غير ذلك مما وجدوه صالحا لأن يتعاملوا معه بوعيهم الجديد ومنطقهم الخاص.

ومن هذه الحركة التبادلية بين العالم الحاضر والعالم الغائب، يتمكن العالم

الشعري من إنتاج واقعه الجديد ورؤيته الخاصة، وشروطه الطارئة التي تتخذ من ملامح العالم الحاضر مؤشرا على ملامح العالم الغائب، ومن هنا اصبحت كل مناطق الوجود خاضعة لرؤية المبدعين، دون فارق بين المهم وغير المهم، وبين الكبير والصغير، وبين الظاهر والباطن، وبين البسيط والمركب، فكل جزئية في الوجود قابلة للدخول في منطقة الشعرية، وبرغم هذه الحركة المزدوجة صعودا وهبوطا، فإن الشعرية الحداثية تبتعد تماما عن الرؤى المستهلكة، والإدراك الراكد، بل إنها تكاد تتخلص من مصطلح (الرؤية) الذي يقدم لها العالم مكتملا، لتوظيف مصطلح (المشاهدة) الذي يقدم لها المادة (الخام) أو الأولية لهذا العالم.

إن الشعرية قد تحررت إل حد كبير من موروثها الشفاهي الذي يبحث عن صدى شعريته المباشرة في متلقيه إعجابا وتصفيقا، إنها تسعى إلى نوع خاص من الحرية التي لا تعرف الحدود بين الخيط الأسود والأبيض، حرية مملوءة بالشكوك في مجموعة القيم الموروثة أو المستحدثة، حرية ترفض البلاغية لها، إنها حرية المغامرة والتجريب.. إن هذا التجريب يتعامل مع جسد النص بوصفه لغة فينتهكه لينتج كائنا لا يمكن التنبؤ بملامحه، وهذا الانتهاك يعتمد إهدار المرجعية الواقعية والمعجمية لحساب الشعرية، ثم استحضار مراجع مؤقتة لا يلبث أن يهجرها، فالمغامرة التجريبية لا تعرف التوقف، لأن التوقف يعني الركود، والركود يعني الموت.

ولم يتوقف الانتهاك عند حدود المعجمية، بل وصل إلى المراجع التركيبية، حيث يعمل على هدم المكونات الصياغية وتهشيم الأبنية، وإعادة ترميم كل ذلك بمواد جديدة مستمدة من أجناس إبداعية أخرى كالفنون التشكيلية والتصويرية، وفنون قولية كالمسرحية والقصة، وكل ذلك يضع المعنى في دائرة العتمة (والتأجيل) الدائم، أو بمصطلح دريدا (الإرجاء) المستمر، وفي رأيي أن وضع المعنى داخل منطقة الإرجاء هو سر خلود الإبداعات الحقيقية في الشعر خصوصا، لأنه فن لا يقيم وزنا كبيرا لعملية التوصيل التي تعنى بها الخطابات القولية الأخرى الطبيعية عندما ينحسر تيار المغامرة الجامحة إلى تيار المغامرة المتزنة التي لا تتوقف وإنما تتحرك حركة محسوبة واعية.

**● ربما يكون الشعر العربي الآن هو أكثر الأنواع العربية المأزومة، فالأجيال الجديدة من الشعراء تعمل في كل تجاربها على كسر المتوقع وتجاوز السائد والمطروح، هل نستطيع أن نضع أيدينا على محاور الاتجاهات الشعرية الجديدة؟**

- لا شك أن الواقع الشعري الراهن مزدحم بكم هائل من التعارضات والمفارقات المرهقة، وقد تابعت هذا الواقع منذ سنوات طويلة قارئا ومتذوقا ودارسا وناقدا، وأشهد أن الشعرية العربية تموج بتجارب تتسلط على كل الأبنية الشكلية والمضمونية، وهو ما أجهدني، وأظن أنه أجهد جمهرة المتابعين، فأراني كلما استخلصت لنفسي منهجا نقديا أتعامل به مع هذا الخطاب، أتوقف لأعدل وأستبعد وأضيف، حتى اتهم بعدم الفهم، أو العجلة في هذا الفهم.

ومن الإنصاف أن نقول إن المتابعة غير قادرة على متابعة هذا الكم الهائل من المجاوزة التي وصلت إلى إهمال الجمالية إهمالا لا يكاد يكون كاملا، وهي المظهر الذي قدسته الكلاسيكية ثم الرومانسية،

كما التزمته الواقعية، وظل لهذه الجمالية المحفوظة حضورها مع بداية شعر الحداثة، وبخاصة مع شعراء السبعينيات ومن جاء بعدهم.

إن المتابع للخطاب الشعري الحداثي، يدرك اتجاهه المباشر إلى اللغوية بحيث أصبحت اللغة هدفا في ذاته، لأن يحاول أن يصنع بها وفيها المبدع ما شاء من تكوينات يتعالى بها على المحفوظ والمألوف.

**● من منطلق رصدكم الدائم لحركة الإبداع المصري والعربي، هل ترى تداخلا بين الأنواع الأدبية، وهل تحقق بالفعل مصطلح (القصة القصيدة) و(الرواية القصة)، وهل حقيقة أن الشعر قد اتجه إلى العناصر الفنية في الرواية والقصة؟**

- عندما نتحدث عن تداخل الأنواع يجب أن نوجه نظرنا إلى العمق التاريخي لمجموع هذه الأنواع، ويهمنا في الإجابة هنا أن نرصد في إيجاز خاطف علاقة الشعر بالرواية، وهي علاقة موغلة في القدم، حيث اتحد النوعان تحت مصطلح (الملحمة)، وهي قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين، حيث يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وعناصر القصة لها حضورها الواضح في الجنس الأدبي من حيث الحوادث النامية والشخوص المتطورة.. وعلى هذا النحو كان الامتزاج بين الشعر والمسرح خلال مصطلحات (المأساة)، و«الملهاة»، ومع مرور الزمن ونضج العقل البشري انفصل كل نوع بخواصه الفارقة، فإذا عادت الشعرية اليوم للتداخل مع غيرها من الفنون القولية، فإنما تستعيد ماضيها البعيد الذي لم تنسه أبدا.

صحيح أن التداخل بين الشعرية والروائية لم يتوقف مع تطور الإبداع لكنه كان تداخلا يحتفظ لكل جنس بخواصه الأساسية، أما في المرحلة الإبداعية الأخيرة فإن التداخل قد استدعى من كل جنس أن يتنازل عن بعض خواصه لحساب الجنس الآخر، وهو ما أتاح لبعض المصطلحات الجديدة أن تطل برأسها في ساحة الإبداع مثل (القصة القصيدة) و(الرواية القصة).

ويجب ألا يغيب عن ذهننا أننا اليوم في زمن نسميه (زمن العولمة) أي ذوبان الفوارق بين الدول والشعوب والثقافات، وهذه العولمة كان لها تأثيرها - بلا شك - في ذوبان النوعية، ووصل الأمر إلى ذوبان النوعية بين شطري الكلام: الشعر والنثر فظهر ما يسمى الشعر المنثور، الذي انتهى به الأمر إلى حضور جديد، هو قصيدة النثر.

وفي رأيي أن مثل هذا التداخل شيء مشروع، ولنترك للزمن أن يتعامل معه، فإما أن يوثقه، ويعطيه شرعية المجاورة لغيره من فنون القول، وإما أن يحرمه منها فيذوب وينتهي به الأمر إلى دخول حظيرة النوعية مرة أخرى، وأنا ضد التنبؤ في مسألة الإبداع، لأن الإبداع ليس إجراء علميا له شروط أولية تحدد طبيعة وجوده، ومن ثم لا يمكن القول بنجاح هذه التجارب أو إخفاقها في مستقبل الإبداع، وإنما المؤكد القول إنها حاضرة اليوم حضورا كثيفا، ولها من يتلقاها ويتذوق جمالياتها، لكن الأمر يحتاج إلى قدر من التأمل لمراجعة ظواهرها، واستخلاص عناصرها التكوينية، وبخاصة قصيدة النثر التي أصبحت رائجة رواجا غير محدود على مستوى الوطن العربي كله.

## السيرة الذاتية

الاسم: دكتور محمد عبد المطلب مصطفى

الميلاد: المنصورة 5/9/1937

العمل: أستاذ بكلية الآداب - جامعة عين شمس

التخصص: بلاغة ونقد قديم وأسلوبية

ا - ليسانس دار العلوم - جامعة القاهرة سنة 1965

ب - ماجستير في البلاغة العربية حول: (العلوي صاحب الطراز ومكانته بين علماء البلاغة) من كلية دار العلوم سنة 1973.

ج - دكتوراه في البلاغة والنقد حول: (اتجاهات النقد والبلاغة خلال القرنين السابع والثامن الهجريين) من كلية الآداب جامعة عين شمس سنة 1979.

د - مدرس بكلية الآداب جامعة عين شمس سنة 1978.

هـ - أستاذ مساعد سنة 1985.

و - أستاذ سنة 1991.

## الجوائز العلمية

ا - جائزة البحوث المتميزة من جامعة عين شمس سنة 1986 - كتاب: جدلية الإفراد والتركيب.

2 - جائزة مؤسسة البابطين في النقد الأدبي سنة 1991 - كتاب: قضايا الحداثة عندعبد القاهر.

3 - جائزة مؤسسة يماني في نقد الشعر سنة 1995 - كتاب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة.

## المؤلفات

ا - اتجاهات النقد خلال القرنين السابع والثامن الهجريين

2 - جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم

3 - البلاغة والأسلوبية

4 - قراءة ثانية في شعر امرئ القيس

5 - العلامة والعلامية

6 - بناء الأسلوب في شعر الحداثة

7 - عز الدين اسماعيل ناقدا

8 - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني

9 - تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات

10 - قراءات أسلوبية في الشعر الحديث

11 - مناورات الشعرية

12 - هكذا تكلم النص

13 - تحولات البنية في البلاغة العربية


الشعر

شعر

# النسرينة العطشى..!

● علي السبتي

كلنا في انتظارْ
عودة الغائبهْ
أنا والكرمة الشاحبهْ
والزروعُ الصغارْ
ونسرينة شُتلت والهوى في استعارْ
لم تذق رعشة الماء، أو لذة الانكسارْ
منذ... ذاك النهارْ!

×××

تحوم علينا الغيوم الركامْ
ونرقبها بالعيون ونتبعها بالقلوب؛
ونرفع هاماتنا علّها:
ترش الغراسَ ببعض الندى
ولكنها تعبر الأفق مسرعة صاخبهْ
ويبقى الصدى
وأبقى وحيدا..
ولا من قرار!

● سبتمبر ١٩٩٩

# في الغربة

شعر: فيصل السعد

هو البُعدُ هذا الذي أخْرسَ المهرةَ الصاهلهْ
يقولون إنّي رحلتُ، وما أدركوا إنها الراحلهْ
عن الشعرِ،
ذاك الذي شجّع العين أن تُشهرَ الدمعةَ الفاصلهْ
فهذا الفؤادُ الذي اعتاد همس الحفيفْ
يئنُّ اشتياقاً لتلك الديار البعيدهْ
وأنْ هيْ اشترتْ بالدموع متاع الرحيل المخيفْ
تموت القوافي
فشعري يغني،
إذا عانقتْ أحرفي الدفءَ في جيدِها
ويصرخ ـ طفلا أضاع الأمومة ـ في بُعدِها
وكل الجفون العنيدهْ
ستبكي دماءً، وحزنا عليها
فسيان عندي إذا ما تناءتْ أو أني رحلتُ
إلى القبر أو مرفأ الصحوة المقبلهْ
هو اليتمُ،
وحدي، أسامرُ جدرانَ داري التي لا تعي،
لون عمر الفصول الطريدهْ
وأدري بأن هناك شتاءً وصيفا، ربيعاً، خريفْ
ولكنني أجهلُ البدءَ والمنتهى
وتجهل أشياء داري التحدثَ بل والسماعْ
أكلم صمتا، وثقّل أساري
يحادث ذاتي،
كأنيَ طفلٌ تمنى الرضاعْ

أحس الهمومَ جروحا، نزيفْ
تقرّبُ نعشي لتعلن يوم الوداعْ
تمنيت بحرا، شراعْ
ليوصلني للتي خلّفتها الخطى القاحلهْ
تعالي لتنتشلي المبتلى،
بسكون القبور،
وأنّاته المخجلهْ
×××

يقولون إنّ اغترابَك فرضُ
وأن التي أدمنت دمعها في ليالي الفراق المعذِّبِ،
تسقي الفؤاد الحزين حكايا قديمهْ!!
وهل يستطيع الحبيب الذي لا ينامْ،
تناسي الليالي الحميمةْ،
وفي العرق نبضُ،
يحرّض قلبا مدمى، ويسقيه صبراً، هيامْ،
ويحملهُ ـ رغم طول الليالي المريرات ـ حظٌّ،
ليلحق بالقافلهْ؟!
وأين هي القافلةْ
خطاي التي بعثرتها السنون الكثارُ،
تجمّع آثارها الناحلهْ
لتنسج يوما
يذكرني بالتي لا تطيق البعادَ الذي أذبل السنبلهْ
تعالي فعرشك فوقي
وأنت على مهرة الصوت شارهْ
تعالي...
بل أني سآتيك وهماً غريبا يعانق دارهْ
وأطرق بابَك أشكيك همي وجرحي وشوقي
وأهديك دفءً
يدثر عشقي الذي كان قبل اغترابي
دعيني أُحادث بابي
لأعلمه أن غيم السحابِ

سيمطرنا زخة قائلهْ،
بأن اصطفاف جفون العذابِ
يرشُّ رذاذاً ليسقي لنا الوردة الذابلهْ
وأدري بأنك رغم افتراش الدموعْ
تظلين في مهجتي سائلهْ:
ـ متى نقلع الشوك عن دربنا
متى يا حبيبي الرجوعْ
لنحيا بلا شهقة قاتلهْ
ويرتبك الصوت. ماذا أقول،
فحاضرنا غصةٌ سافلهْ
وجذر الرجولةِ يكره مشي الخنوعْ
دعيني أحاول تشذيب أغصاننا
وأشعلها كي تضيء الشموعْ
وأسري...
ـ ولكن إلى أين والمنتهى قنبلهْ
تفجر خوفي عليكَ
وتحرق شوقي إليكَ
وتتركني بركلة موحلهْ
ألملم حبات ضوء الشهابِ
وأجتاز بالسر كل الحفرْ
وأعبر بحراً شديد الصعابِ
وأبحث عن نجمنا المنتظرْ
فكل الحروف التي لا تُحابي
نجوم وأضواؤها آفلهْ
تعالي فربَّ إله الصحابِ
سيمنحنا الخطوة الموصلهْ

****

كندا ـ ١ ـ ١١ ـ ١٩٩٩

شعر

# الأوقات الحزينة

## قلت لها في مرة من العام ١٩٧٠ :
## في داخل كل منّا ساعة تشير إلى الزمن الحزين يا حبيبتي
## (لؤي)

لؤي فؤاد الأسعد

عدت من السفر
نسيت ما قد قاله البحر
إليّ ساعة المساء في بيروت
جئت إلى ظل الظلال في مدينتي
عدت لكي أموت

☆ ☆ ☆

أبحث عنك في شوارع المدينة
كطائر
يبحث عن أشيائه
وضعت في شوارع المدينة
شردني وجومها
جدرانها رمتني
بحزنها
بكل ما تعطيه للمشاعر السكينة
نزلت في أبعاد وجهك السحيق
وجرجر الأسى بقايا
قلبي الحزين

☆ ☆ ☆

تشربني الرؤى
أشربها
ينفذ في أعماق روحي الرحيق
عانقت
بالبعاد ظل صوتك المنفيّ
في دمي
بقيت يا حبيبتي
رحّالة أمين
تحملني البحار في عينيك
والشطآن والقلوع
تحيطني روعة ما يودّ في الشاعر
أن يقول
سقطت في بيادر الحنين أحترق
أسأل عنك يا بعيدتي
حجارة الجدران والطريق
عن وجهك المفقود في دمي
كأنه المرساة للغريق
☆ ☆ ☆
وكنت يا شحرورتي البيضاء
يا شمعة الشموع
أبحث عنك
تحت جنح الصمت
خلف كل خطوة
وخلف ليل الروح في مدينتي
خلف سياج
لهفتي النقية
وفي سفينة الإبحار
في أشواقي الخفية
☆ ☆ ☆
كنت أرى وجهك

مرسوما بماء الحب
مغرورقة بقطرة الندى
وأنت من وراء عتمة الظلام
باقة من الشذى
تعطّرين صمتي الحزين
لكنني ظللت يا حبيبتي مشردا
مسافرا
من غربة لغربة
مثل طائر الحنين
عندما يعود متعبا
عدت لكي
أبحث عنك في المساء
عبر مرور الساعة الحزينة
عيناك تعبقان في صحارى
وحشتي
بالحب
والحنين
والأشعار
والبسمة الصوفية الحنونة
☆ ☆ ☆
وماتزال لهفتي بكبريائها
تطوف كل أمسية
شوارع المدينة
تدق باب كل دار
تسأل عنك يا حبيبتي ... البعيدة

# دليلٌ.. لأنثى الأيائل

شعر: نشمي مهنا

على أي جنب ستغفو المراكب ليلاً؟
وحضن الموانئ شوك ينزّ بعيني
ويقتات صبري
وهذي مصابيحكمْ
وسوسات تجول بصدر المدائن..
توهن فيّ جدار اليقين
ألا خبئوها
لليل سيأتي.. يواري رذاذ النشيج
بأحضانكمْ
ويُخفي بجنح عباءاته برهة للعويلْ
رأيت - وفيما يرى العاشقون -
بلادي تنفض جيب التذكّر
لم تدّخر شوكة للنزال القريب
سأخدش فيها المرايا
وأبقي على وجهها جمرة
كي تذيب اصطباري بوخز الشتاء
على أي جنب سأغفو..؟
وفي القلب زيت
تشرّب أفق سراج بقلبيَ حد الثمالةِ
وجوهٌ نسيت بمشكاة أمسي
تراود فيّ الرجاء الأخير كعينيْ
قتيل...
فيا قبّرات الحنين الذي....
أمهليني!
لعلي بأطياف حلْم نسجت رؤاه
أثوب لرشدي
وأقدح في حشرجات المتاهة بعض
اليقين
فأنثاي تستمطر الغيم حلما
ليرشح فوق الوسائد
كانت تمسِّد وجه السماء المجدَّر
كانت تلملم عقد البكاء الوشيك
تراود فيّ الحنين لأحرث في تربة (قد
بذرت شميم المباخر في
معطفيها).
أما أرعبتكِ الدمامل في قسَمات

الوجوه؟
وفزاعة قد حشونا بخدر بيادرنا
الموحشات؟!
أما زلت فينا كما كنت طفلا يشاغب
وحش الكهوف،
ويصدح فيها بترنيمة العاشقين؟!
............
تعود بضحْكاتها اليانعات
كأرجوحة من ضحى
تقلّم رمح القبائل أو مخلبا للخريف
* * *
تفتَّح في القلب حلم
يُخاتل إغفاءة السادرين عميقا بليل
الشوارع
أو في نواصي الضلوع البعيدة
والناصبين شراكا لنجمة طفل
تجمّر - في جذوة - قلبها بالفتائل،
تنأى...
تعود...
وتنأى... تغيب
بسكراتها الوامضات
كنقطة حبر بآخر سطر
قبيل الغياب الأخير..
* * *
مررتُ بكثبان أرض الجزيرة
علِّي على ريح عنبرة أستدل
وعشب الشواهد حوليَ يصحو
على وقع أقداميَ الهامسات
يشير إلى تلة قد أناخ على ظهرها
وهَج الشمس
أين السبيل؟
عثير هو الدرب أنىّ التفتنا
ووهما نحاول رتق المسافة بين شفاه
البحار
وبين رمال تُكلّس أحلامها في
الوصول
ووهما نرّمم وجه الفواصل
والبوصلات
وقد شوهتها مخالب هذا الغبار
الضرير.
أعود
كما دمعة علقت في رخام المطارات...
أو شفرة لتحز رقابا تُطاول أسوار
نخل الرجاء
لتُحنيَ هاماتها الباسقات
انتظرتُ الشتاء طويلا
وودّعْت صيفا أذاب بجمراته رعشة
للحنين
انتصبت كما الصحو بين الفصول..
* * *
أناديه «حيزان»... (حيزان)»* !
وحيزان معترض سكة للحديد..
إلى أي سرب الخباري تحن بهذا
الحداء / الأنين؟
وما في المدائن غير الهجير
وما في الشوارع غير نداء الشموع
بعيني ينوس
مشيتَ...
مشيتُ...
وفي القلب ناي يتأتئ لحنا تشظى
وترشح منه الثقوب أنيناً
أحيزان يا قبِلة للوصول
وشاهد وأد الخزامى
بأذنيك تغفو أحاديث إفك
تَناسلَ في خدرها عنكبوت الفضائحِ
سراً
.......
بنيران حقدك
دعنا ندكّ رماد المدائح
واللجلجات التي أشعلوها
لضيف سيأتي
لكي يبْتني فوق بحر من الرمل

ديباجة لقصيد
يُعلّق من منكبيه على كعبة الحالمين
أحيزان...!
خـذنـي على هودج مِن ظلال لبـيت القصيد
لكي أستريحْ
فمنذ قرون
وأدنا بأرض الجزيرة أنثى الأيائل
كانت تعيث غراما
وكـانت... تُطيح بأوتاد خـيـمـاتنا الواهنات
... تناطح صخر الفحولة فينا... بحد قرون!
... تذر بيـادر قـمح غـرسنا على ناهديها
وتطعمها خلسة للغريب
وكانت تَدل القبائل
توقظ ليل الضغائن في أصغريها
وتهـمس في أذْن نجم ـ تشظى من الغيظ ـ:
«قد لذ طعم الدماء...
أما حان ـ بعد ـ لقابيلنا أن يجيء؟!»
***
رأيت ـ وفيما يرى العاشقون ـ
بأرض الجزيرة...
ظلاً...
يجر خطاه على ساعديه
أصوفيٌ هـذا الزمان ـ يواكبه الوحي أنىّ يحل؟!
تضيء فوانيسه برهة.... ثم تخبو
يظل ينوء بأشجار دُفلى على منكبيه
فيسـاقط الماء في راحـتي حكمةً... حكمةً
تـخط علـى رمل قلبي عـصـاه الفصيحة:
إن النهاية «باء» البداية

فاتحة القادمين
هو الموت برق يضـيء بمشكاة هذي الخليقة
مفتتحا خطوه في السديم
وكفٌ تشدّ مقابض بوابة للعبور
وتنفض عنا غبار الخطيئة
كم غاض ماء البحيرة في مقلتيّ
لينداح موجا على ضفتيك
ولابد من قبّرات حنين ـ ولو بعد حين ـ
ذرتها الرياح بقلب الجزيرة
يوما تعود
تحط
تلملم ريشٍ المباهجِ عشاً
فيـخضر ـ من خـفقهـا ـ الرمل في راحتيك...
***
أعـود لأنثـاي هذي التـي ساومـتني على الحلْم وهماً
.........
.........
فـعـدت من الحلم والوهـم صـفـر اليدين...

هامش

* حيزان: جَمَل من سلالة عربية أصيلة.




● شعر: أحمد السقاف

## تنويه:

**نعيد نشر قصيدة الأستاذ الشاعر أحمد السقاف التي نشرت في العدد (٢٥٢) من مجلة (البيان) لوجود بعض الأخطاء المطبعية.. مع الاعتذار من الشاعر والقراء.**

**«البيان»**

ألقيت في حفل التكريم الذي أقامته للشاعر رابطة الأدباء مساء 5/5/1999.

يا صحابي إفضالُكُم فَوْقَ جُهْدي
حـار في شكره فـؤادي وودي
إنَّ هذا التكريم يا أنجُمَ الحفـْ
لِ لَبـاقٍ فيمـا أكِنُّ وأُبْدي
كيف أُزْجي إليه شكري وقد صِرْ
تُ رهينَ القديم والمستجِدِّ
نَفْحُ ما قيلَ قد تخطّى شذا المِسْـ
كِ وأزرى بنشر وردٍ ورَنْدِ
لكمُ الفضلُ يا صحابي فقد كنْـ
تُم إلى جانبي وما كنتُ وحدي
قسماً لو بَعُدتُ عنكم لأمسى
خاطرُ الشعْر واهنا غير مُجدِ
أنتُمُ الوَحْيُ في القريض وأنْتُمْ
حين يُنْضي اليراعُ كفي وزندي
وعلى الحرف قد تشابكتِ الأيْـ
دي لنرقى به إلى خيرِ قصدِ
واليراعُ الأبيُّ في صنعه الحر
ف فرندٌ يَفوقُ أيَّ فرنْدِ
غيرَ أن اليراعَ يغرق في الوَحـ
لِ متى سار خلفَ طغيان فَرْدِ
إنَّهُ شُعلةٌ، وظلمة ليلٍ
وسلاحُ به نُضلُّ ونهدي

***

يا صحابي أهدي اعتذاري إليكم
لست بالمستطيع تنميق ردي
أنتُم الأخوة الأعزاء لاشك
وأنتم من أكرم الخلق عندي
كنتُم السابقينَ في حلبة النُّبـ
ـل، وأقلامكُم تجودُ وتُسدي
كيف أوُفيكُم الثَّناءَ وقد جا
ءت تحياتكُم كأطيب شهد
فخذوا من خواطري بعض ماجا
شَت به النفس مرسلا دون عمد
واصفحوا أيُّها الكرامُ، فإني
من حواشي صنيعكم أنا مُهدِ
واسمعوا نفثةً يُهدهدها الصدْ
رُرَمتْني عندَ المنامِ بِسُهْدِ
نَحن جزء من الجزيرة لكن
نحنُ في فوهة الأذى والتَّحدي
قد بُلينا بشرِ جارٍ حسودٍ
طبعُهُ طبعُ ظالم مستبدِ
نسِيَ الفضلَ والجميلَ ووافا
نا بغدر لدى الظلامِ وحقدِ
كُلُّكم تعرفون ما حلَّ بالدَّا
ر، فماذا يُفيدنا أيُّ سَردِ
فاجعلوا وَحْدةَ الخليج ملاذا
واحفظوها بنصف مليونِ جندي
وحدة تردعُ العدو وتصْمي
كل من جاء مغيرا وتُردي
مِلؤُها العزُّ والكرامة والعَدْ
لُ، وما جلَّ من رُقي ومَجدِ
حاشا لله أنْ نَظلَّ على الضَّعـ
ـفِ حيارى ما بين جَذْب وشدّ

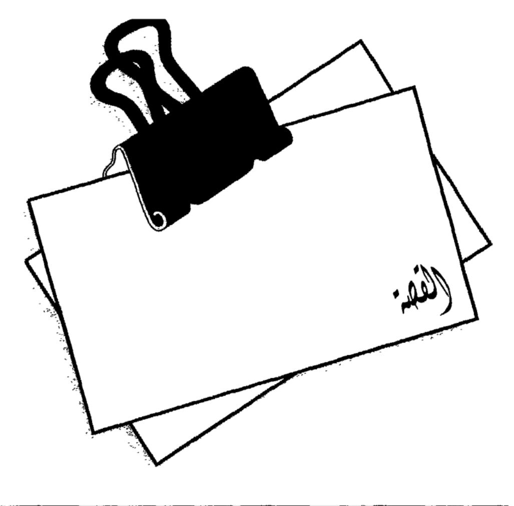
ها هو الغربُ قد أقام اتحادا
آمنا ناعما بعيشة رَغدِ
فارفعوا صوتكم ونادوا أسُوداً
مَضها الشوقُ نحو وَحدة أُسْدِ
واهزموا حالة التشرذم يُهزَمْ
ما نُعاني من الونَى والتَّردي

* * *

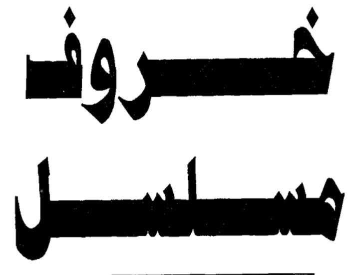
يا صحابي مَضتْ قرون عجاف
ظلمُها فاقَ كلَّ حَصْرٍ وعَدّ
قد خَضَعنا للأدنياء وكنَّا
سادة نَحرسُ الديارَ ونفدي
فمتى يرجعُ التضامُنُ صلباً
بَعد أن شقهُ تهوُّر وغْدِ
ومتى نرفضُ الهوانَ ونُحْيي
بالظُّبى مجدَ يَعرُبٍ ومَعدٍّ
هذه القُدس في الإسارِ فماذا
قد أعَدتْ جُموعنا للتصدي
كل يوم يَهودُ تمحو وتبني
ما أرادت ولم تقف عند حدٍّ
ليت شعري وليس في ليت نفعٌ
هل لتاريخ مجدنا من مَرَدٍّ؟

* * *

إيه يا سادتي إليكم جميعاً
بَعْض ما عَنَّ من ثناء وحَمْدِ
بكم اليومِ أصبحَ الشعرُ يعلو
بَنْدُهُ شامخا على كلِّ بند
وأعدتم إلى القلوب يقيناً
ظلَّ يهتزُّ بين جزرٍ ومَدّ
فلكم أيُّها الحُضُورُ تحيا
تي، وما رَقَّ من إخائي وودّي


القصة

قصة




# خروف مسلسل

بقلم د. خالد أحمد الصالح

**بقايا جثة كلب ممزقة.. الوجوم يحيط بالتجمع البشري الملتف حولها..**

والسكون يحيط بالفسحة التي تفصل بين المقابر وبيوت الطين المتلاصقة.. من بعيد أقبل (عبد الله الموال) وهو يجر رجله العرجاء... اقترب من الرجال الذين امتلأت عيونهم بالرعب وحين وقعت عيناه على المشهد تحركت فيه مشاعر غريزية...

- فعلها إذا....

همس (الموال) بنبرات مترددة ... ارتفعت الأعين جميعها من الأرض لتسقط على وجهه البائس... نظرات اهتمام لم يتعودها... تشجع (الموال) قائلا:

- رأيته بالأمس خروفا له وجه ذئب..

النظرات المرتبكة تحثه على المزيد... أكمل (الموال) حديثه بنغمة فيها إثارة لم يعرفها من قبل:

- له قرنان كنصل السيف.. سلسلة عظيمة تلف عنقه

- خروف مسلسل...

تعليق خرج من أحد السامعين.. (الموال) الذي أعجبه الوصف صاح كالخطيب:

- نعم ... خروف مسلسل يخرج من

المقابر هناك...
أشار بيديه المتسختين في اتجاه الشرق حيث قرص الشمس الحارقة ترسل الحمم على شواهد القبور.
التفت الجميع برهبة إلى البوابة الواسعة التي كشفت المدافن المتراصة... ما كادت الأنفس تقاوم الفزع حتى صاح بهم (الموال) من جديد:
- لم يكن بهذا الحجم... إنه يتضخم كل يوم.. أراه دائما داخل المقبرة لكنه بالأمس فقط خطا أول خطواته إلى الخارج...
وسط السكون المطلق لم يعد يسمع سوى صوت الأنفس المتقطعة... (عبد الله الموال) منتصبا بين الجمهور.. بنيته متيبسة ... لحيته مبعثرة تعلوها غبرة ملتصقة بوجهه الطولي ... عيناه مختلفتان في حجميهما.. كائن حي ولد منذ أكثر من أربعين عاما من أبوين مجهولين .. كان مخططا له أن يموت بين المقابر لكنه قاوم الموت... نما على فتات الخبز الذي تجود به الأرامل... عاش فوق أرض الموت بعيدا عن الأحياء القاطنين في بيوت الطين... لم يعرفهم ولم يعرفوه.. كان ملتصقا بالموت ولم يتعود أن يخاطب الأحياء، واليوم يبدأ اتصاله مع الأحياء.. قال بصوت عميق يخاطب الجمع الذي أمامه:
- إحذروا الليل...
رفع نبرات صوته:
- الوحش رابض في مكان مجهول
تكلم أحد الحاضرين:
- هراء لا يوجد خروف بهذا الوصف.
صاح آخر بشجاعة مصطنعة:
- إنه من خيالك أيها الأبله.
(الموال) الذي تعود على مثل هذه الأوصاف لم يشأ أن ينسحب.. رفع صوته على غير العادة وهو ينظر بتحد إلى الجمع الذي بدأت أعداده تزداد:
- أنا الذي أعيش بين الأموات... إنكم جميعا تنامون في بيوتكم... لاتعلموا ما يدور في سكون المقابر... لقد عرفته من أول يوم رأيته.
عاد الصمت يكتم الأنفاس، بينما سارع الموال لينهي حديثه قائلا:
- خرج من حفرة هناك.. زحف على ساقيه ملتهما بقايا الحشرات.. اليوم يحتاج إلى المزيد، وغدا لن يكتفي بالكلاب.. إنه هناك ينتظر الليل..
وبحركة واحدة أدار (الموال) جسمه الخشبي وانسحب برجله العرجاء نحو المقبرة..
مازال الجمع ساكنا... صفرة الموت تعلو الوجوه .. ساعات قليلة توسع بعدها الحدث ... في الأحياء المنتشرة على طول الشاطئ الصحراوي يقطن الناس في بيوت بدائية تواجه البحر الواسع... نسمات هواء الشمال تخفف من لهيب الشمس المتوهجة دائما، في الجزء الجنوبي تبدو الفسحة من الصحراء كأنها عازل بين المنازل وبين المقابر... الناس لا يملون قطع هذه المسافة كل يوم لدفن موتاهم، وحين تتوسع المقابر في الاتجاه الآخر يظل فاصل لا يتغير بين الأحياء والأموات... النهار الجديد يمضي ببطء... انتشرت حكاية الموت في الأماكن المجاورة .. الرعب القادم من التراب.. ذاكرة العجائز تصحو من جديد.

- عرف الأقدمون ذاك الخروف المرعب
- يجر سلسلة حاولت الملائكة أن تقيده بها
- قد يكون بقاياه التي نبتت من جديد

***

عصر ذاك اليوم تقدم (الموال) قاطعا

الفسحة التي تفصل بين القبور ومنازل الأحياء... العيون تترقب قدومه... نظرات الصبية ترنو إليه مشبعة برهبة لم يعرفها من قبل... تكلم (الموال) فيما أنصت الآخرون:

- بالأمس كان في حجم البغل.. لكنه اليوم أكبر .. إنه سريع الانقضاض كالنمر، يحمل الحديد دون أن يشعر به..

واستمر الحوار.. الجميع يطلب المزيد.. قبل الغروب وقف (الموال) وقد تبعه الجميع .... تكلم ناصحا وهو يبتسم.

- وحش جبار.. لن تكون لفريسته أي أمل في الهرب

الليل يدنو من بعيد.. القمر لا يبدو له أثر... أطبقت العتمة على البيوت المغلقة... تساوى الأحياء بالأموات .. (الموال) الذي اعتاد الظلام شعر بالحرية وهو يمر في الطرق الخالية... أنس لهذا الصمت المطلق.. دقات القلوب الخائفة يكاد يسمعها من وراء الجدران وامتلأت نفسه بهجة.. قبيل الفجر انسحب إلى حيث قبره الدائم .. مع الشروق بدأت الأبواب المغلقة تنفرج .. تسللت العيون قبل الأرجل.. خطوات مترددة تبحث عن ضحايا ..لم يكن هناك جثث ممزقة.. لم يجدوا أثرا للوحش القاتل.. بدأت التساؤلات حول صحة الخرافة.. مع ارتفاع الشمس ظهر (الموال) نظر إلى العيون المعلقة يرد أسئلتها:

- لا أحد يعلم متى يخرج.

بعد صلاة الظهر اجتمع الرجال حول (عبد الله الموال).. الشكوك ملأت العيون قال (الموال):

- لا أحد يعلم مكانه .. لكني رأيته بعيني

- ألا تخشى على نفسك؟

سؤال مفاجئ.. تهكم واضح.. استمر الموال في المقاومة:

- يريدكم أنتم.. رائحة الموت في عظامي .. لا يستطيع الاقتراب مني

**بعض النفوس مازالت تحت تأثير كلماته المنتقاة، لكن البعض بدأ بالانصراف عنه، كأنهم يحاولون نسيان الموضوع.. عند حلول الليل والقمر مازال مستترا تجمع أهل الشجاعة بالقرب من منازلهم يتسامرون . ارتفعت الأصوات وعلت الضحكات.. بدأت الحياة تدب من جديد وفجأة وسط الظلام الدامس ا نطلق صوت عواء مفزع .. صرير سلاسل حديدية يتداخل مع الصياح .. الجميع تقافزوا من مكانهم طلبا للنجاة... عاد الموت يلف المنازل.. بعد قليل مر (الموال) بين الردهات يتنفس بحرية..**

قصة





# تحقيق الذات

● د. هيفاء بيطار

**لم يكن وجيه يطيق قراءة كتب الفلسفة وعلم النفس، حتى المقالات في المجلات والجرائد التي يشم فيها رائحة علم النفس كان يتجنبها بعد أن يمطرها بسيل من الشتائم، كان يعتبر الفلاسفة وأتباعهم أشخاصا معقدين، كلامهم طلاسم، وكان يؤمن أن الفلسفة لم تقدم شيئا للبشرية سوى الكآبة، وإلا ما سر الانقباض والتجهم الذي ينتابه كلما قرأ بضعة أسطر من مقال فلسفي؟!**

لكنه حين خرج ذلك الصباح من غرفة المدير وهو يشعر أنه مدمر النفس ومسحوق كحشرة، وجلس إلى مكتبه شاعرا أنه فقد الرؤية حقا وأن كل ما حوله ظلام، وأنه لم يعد يملك القدرة على امتصاص الإهانات من المدير الذي يصغره بعشرين عاما، والذي لا يفقه شيئا في الإدارة سوى أنه يريد تسخير كل شيء لمنفعته، أحس بضيق نفس حقيقي وشتائم المدير تطن في أذنه، وبصعوبة تمكن بأصابع مرتعشة من فك زر القميص محررا رقبته من أسر ربطة عنق عمرها ثلاثون عاما، دمعت عيناه من القهر، وومضت سنوات خدمته في المؤسسة متوجة بالشتائم في السنوات الأخيرة بعد أن عينوا المدير الأحمق. إنه على بعد سنوات من التقاعد، يحس قلبه سميكا، وروحه ثقيلة، ماذا جنى من نزاهته وتفانيه في العمل؟!

لم يستطع أن يطهر روحه من سموم كلام المدير كما كان يفعل كل مرة، أحس بالإهانات تترسب في روحه طبقة سميكة أحسها كالقطران، كان لا يزال يحس الظلام يسربله حين سطع فجأة عنوان كتاب ملقى بإهمال على طاولة زميله في العمل «تأكيد الذات». كلمتان مكتوبتان باللون الأحمر والخط العريض، أحس أن روحه المشتتة بالقهر تتجمع حول عنوان الكتاب كما تتجمع الدبابيس وتلتصق بقطعة المغناطيس. ترى ما الذي يغريه في

هذا العنوان ويدفعه لالتقاط الكتاب رغم رائحة الفلسفة وعلم النفس الفواحتين منه؟

كان الكتاب قديما، صفحاته مصفرة، لكن وجيه أحس أنه محموم من شدة الاضطراب ما أن قرأ السطر الأول: «لسنا معتادين على الانتباه لما يجري في داخلنا».

فجأة أحس أن الظلام حوله يتبدد، وأن كل شيء في رأسه يضيء، أخذ يمتص كلمات الفصل الأول عن «الأنا المشوهة» كما تمتص الأرض المشققة من العطش قطرات المطر، لم ينتبه لتحديقه المفتون بالكتاب إلا حين دخل زميله في العمل، وانجر ضاحكا وهو يقول: لا أصدق ما أرى، وجيه يقرأ كتابا في علم النفس؟

بصعوبة رفع وجيه عينيه عن الكتاب، وقال: أود أن أستعير هذا الكتاب منك.

فرك صديقه عينيه وقال: لا أصدق ما أرى.. منذ متى تقرأ كتبا في علم النفس؟

تململ وجيه وقال: لا أعرف، لكن هذا الكتاب يبدو مختلفا، أقصد هاما..

قال صديقه: إنه كبقية كتب علم النفس والفلسفة التي تكرهها.

لم يكن وجيه راغبا بالحوار، عاد يغرق في الكلمات التي أججت قلبه وعقله معا، أحس أن لهذه الكلمات مفعولها المخلص، وأنها قادرة بضربة سحر أن تخلق من أعماق يأسه قوة مجهولة يتحدى بها كل مظاهر القهر واللا إنسانية حوله.

لم يستسلم للقيلولة كعادته بعد الغداء، كان يقرأ الفصل الأخير من الكتاب الذي عنوانه «تأكيد الذات» والذي يبين فيه المؤلف كيف أن أهم و اجبات الإنسان تجاه نفسه هي تأكيد ذاته، أي التعبير عن حقيقة أفكاره ومشاعره دون خوف، والإصرار على نيل حقوقه، والوقوف في وجه الشخصيات السادية والمستغلة التي لا تهدف إلا لتحطيم الكرامة الشخصية للإنسان، وأخيرا يطلب الكاتب بكل رقة ولطف من القارئ أن يبعث نفسه من جديد ويثق بإمكاناته الشخصية، ويتصرف ويتكلم بشجاعة يمليها عليه ضميره، وألا يخاف من المواجهة، فما قيمة الحياة إن خلت من المواجهة؟

ويستشهد المؤلف بأمثلة لأشخاص عاشوا شطرا كبيرا من حياتهم مسحوقين مهانين، ثم انتفضوا بعد أن رفضوا حياة الذل، مؤكدين ذواتهم، مستمتعين بكرامتهم، وسعداء بولادتهم الجديدة.

يا للنبض الحار الذي يتركه هذا الكتاب في عروق وجيه، أحس أنه يخلع جلده القديم منتشيا بجلده الجديد المعافى، والذي لم يمتص كلمات الذل. عاهد نفسه وهو يضع الكتاب على صدره مصالبا يديه فوقه أنه لن يسمح لمخلوق بإهانته، وبأنه سيسعى لتأكيد ذاته متبعا النصائح التي قدمها المؤلف.

المواجهة الأولى كانت مع زوجته التي اعتادت أن تسخر منه، وكان يمتص سخريتها على مضض دافنا انزعاجه منها، ومبررا لها أنه أسلوبها في الكلام. قالت له: ما هذه العجيبة؟!.. أنت تقرأ كتابا في علم النفس، وتحرم نفسك من قيلولتك المقدسة!

قال بحزم: أسلوبك الساخر يزعجني هل فهمت؟

رفعت إليه عينين مندهشتين وقالت: منذ متى تزعجك سخريتي ياسيدي؟

احتد قائلا: حتى سيدي هذه فيها سخرية. انتبهي ألفاظك من الآن فصاعدا، أسلوبك الساخر فيه انتقاص من احترامك للآخر.

استمرت الزوجة في السخرية قائلة: ياسلام، أهي موعظة أخلاقية أم..

قاطعها شاعرا بمشاعر غبطة عارمة لأنه يحكي ما يحس به تماما:

ـ كفى.. لا تعملي من الحبة قبة، كلامي واضح.

أخرستها المفاجأة، أهذا وجيه الذي كان يمتص كلامها معلقا بابتسامة، ما الذي جرى له؟ هل أثر به الكتاب؟ لكن منذ متى يقرأ كتبا في علم النفس؟

امتصت غضبها واعتبرت أن ما اعتراه ليس سوى حالة عابرة سببها حرمانه من القيلولة. لكنها حين ذكرته بعد ساعة بالسهرة في بيت أخيها، فوجئت برفضه الصريح قائلا بوضوح سمرها في مكانها: لن أسهر. . يجب أن اعترف لك أنني التقي بأخيك مجاملة لك، لكني من الآن فصاعدا لن أجامل، سأكون صادقا مع نفسي.. هل فهمت؟

بحلقت فيه غير مصدقة النفس الجديد في كلامه، سألته: خير، هل أزعجك بشيء؟

قال: إطلاقا، لكنني بصراحة لا احترم رجلا مثل، قهقه مستمتعا بفيض تدفق أفكاره التي تولد في ذهنه وتنطلق رأسا إلى لسانه دون أن يلجمها كعادته، لا تندهشي يازوجتي العزيزة، شخص مثل أخيك لم يحصل على الشهادة الإعدادية يصير مليونيرا! لا تقولي إن الله أعطاه. فهذه الجملة يختبئ خلفها كل اللصوص..

انفجرت قائلة: أتقصد أن أخي لص!

ضحك بصوت حر: لا أقول سوى الحق.

قالت: لا أصدق ما أسمع، منذ متى تتكلم هكذا؟ ما الذي جرى لك؟

قال منتشيا: لا شيء، أنا أؤكد ذاتي.

ـ ماذا! ما هذا الكلام غير المفهوم؟

استمر بالضحك منتشيا، مكتشفا متعة أن يعبر الإنسان عن ذاته.

لكنه لم يستطع أن يغفو طوال الليل. شاعرا أنه يحس بالجحيم والنعيم معاً مجتمعين في روحه.

ياه كم ارتكب أخطاء بحق نفسه، بدت له حياته منذ طفولته وحتى خريف عمره سلسلة من الأخطاء يسيجها الخوف ويبطنها القمع منذ طفولته حرم من التعبير عن آرائه ومشاعره بصدق وحرية، كان يخاف من أبيه المستبد، وتعود مع الزمن على ابتلاع الكلمات التي تعبر عن عفويته، وعلى ابتلاع الإهانات أيضا. ياه ماذا فعل لقلبه سوى أنه حوله إلى حقل من الذل واليأس والكراهية للحياة.. إنه الآن يواجه نفسه في صمت هذا الليل وحيدا مع دقات قلبه الذي يعلن الثورة بنبض جديد يميزه وحده. وجد نفسه بعين خياله مهزوما ومهمشا، قرر أن يتجاوز الخوف، امتصت وسادته دموعه وهو يعي كم تأخر في إعلان ثورة الكرامة في حياته.

صباح اليوم التالي حين استدعاه المدير، مشى إليه منتصبا شاعرا أنه يملك كنزا في قرارة نفسه، لعله إحساس بالكرامة أو القوة، وحين قرع الباب وثنى مقبضه

ليدخل أحس أنه يودع آخر شعور بالذل. كان سعيدا أنه مقدم على معركة سيؤكد فيها ذاته. أخذ نفسا عميقا وهو يشعر أن مؤلف كتاب «تأكيد الذات» يشد على يده مشجعا وهامسا له: ما قيمة حياة تخلو من المواجهة؟

تذكر أنه في كل مرة كان يحيي المدير بلهجة الطاعة، وبابتسامة فيها الكثير من المذلة والآخر لا يرد التحية. رفع إليه المدير عينين حاقدتين ومستطلعتين في آن - كأنه يسأله - أين تحية الصباح؟

أسعده أنه استقبل نظرة المدير بتحد ولا مبالاة، وضع يديه في جيبي بنطاله، وأثنى ركبته، لم يعد من مبرر لوقوفه المعاقب على ذنوب لم يرتكبها، تذكر أنه كان يقف محني القامة، وقد تصالبت يداه خلف ظهره مسمرا نظره على حذائه.

ابتدره المدير ساخرا: أرى أنك ابتلعت تحية الصباح، هل اختفى صوتك؟

قال بصوت لم يتعمد أن يبلله بالذل: أبدا، لكني في كل مرة كنت أحييك، لم أسمع ردك.

بحلق فيه الشاب المتغطرس قائلا: أتجرؤ على انتقادي.

قال: بل أجيب على سؤالك.

قلب المدير الملف وقال: أرى أنك لم تجر التعديلات التي أمرتك بها.

خفق قلبه وهو يعي أنه مقدم على ساحة قتال بشجاعة لم يعرف مثلها طول حياته: ما أمرتني به مخالف للقانون.

هب المدير واقفا وقال: ماذا أسمع؟!

أجاب باستخفاف: أنا لا أخالف القانون، المواصفات التي كتبتها غير متوافرة في المواد التي يجب أن أوافق على شرائها وستخسر الشركة ملايين إذا...

جن المدير من الغضب وقاطعه قائلا: اخرس ياكلب، أتجرؤ على مخالفة أوامري، ستوقع يعني ستوقع.

كان منتشيا بتأكيد ذاته، ترك المدير يعوي مسعورا، يشتمه ويتوعد وحين تهاوى على كرسيه، قاذفا الملف بوجهه وهو يأمره أن يوقع وإلا سيندم.

قال بصوت واثق: لن أرد على رجل سفيه مثلك، لن أوقع، هل فهمت!

استدار ليمضي، لكن المدير انقض على كتفيه يهدده..

وجد نفسه يستدير ويقبض على عنق المدير بقبضة من حديد، طعنه بعينيه اللتين تقدحان شررا وقال له: كفاك تطاولا على الناس، الكل هنا يكرهك، ويعرفون ممارساتك الدنيئة، لا أحد تخفى عنه سرقاتك، فلا تتطاول على الناس الشرفاء. لم يستطع المدير تحرير عنقه من القبضة الحديدية، إلا حين أراد وجيه إفلاته.

عاد إلى مكتبه منتشيا بسعادة تحقيق الذات، ووسط عيون الدهشة والذهول والخوف لزملائه، كان وحده يتذوق طعم سعادة جديدة عليه.

وحين استدعي للتحقيق بعد أيام، ذهب بقلب واثق، أدلى بأقواله وسلم المستندات التي تدين المدير وتفضح سرقاته، لم ينكر أنه اضطر للدفاع عن نفسه. كان منتشيا بولادته الجديدة، قلبه ينبض على إيقاع الكرامة، وجلده تفتحت مسامه التي انسدت

لزمن طويل بعرق الخوف.

لكنه فوجيء بعد شهرين من مسار التحقيق بفصله من الوظيفة بتهمة اعتدائه على عنق المدير! تراقص عنوان الكتاب في ذهنه، سأل المؤلف بعيني دامعتين: لم تقل لنا مخاطر تأكيد الذات ياصديقي!

أدهشه أن تكون آثار تحقيق الذات رهيبة إلى هذا الحد ومدمرة، ورغم إحساسه أن الواقع هزمه وأنه متكور داخل حزنه كحلزون منكمش في قوقعته، ورغم أن إحساسه بالغبن كان طاغيا، إلا أن ثمة شعورا ابتدأ باهتا في روحه، ثم أخذ يعربد معلنا عن نفسه مؤكدا له أنه حقق أعظم انتصارات حياته، وأنه توصل إلى تجاوز ذاته ليصير مثلا ورمزا للشجاعة، كان يحس بمتعة أنه ترك بصمته في ذاكرة أصدقائه وأعدائه إلى الأبد لن يتمكن أي منهم من نسيانه.

فليكن كبش فداء لا يهم، يكفي أنه لم يسمح للظروف الرديئة أن تجمده وتختزل إنسانيته، وما فداحة الظلم الذي أصابه سوى تأكيد على نزاهته وصدقه. لقد فهم متأخرا لماذا كان يكره الفلسفة، لأنها ستضطره أن يفهم ذاته ويناقش حياته، وهو لم يكن مستعدا لمواجهة نفسه.

ياه كم يشعر أن البطولة أرفع من أية سعادة، لم يعد يخشى شيئا، شجاعة تأكيد الذات أعطته مناعة ضد التهديدات، فليخسر وظيفته المهم ألا يخسر نفسه.

وفي وحشة الليل، كان قلبه أعزلا لكنه ليس خائفا، لم يعد مضطرا لتضليل ذاته.. إنه يقفز فوق الصعاب وحيدا وحرا يلحقه ظل كرامته، ورغم أن جسده كان ثقيلا، إلا أن روحه كانت تسبح في أمواج النور.

**أدخله التعب والنعاس فيما يشبه الغيبوبة، سمع همسا بعيدا يقول له مواسيا: لا تيأس، المهم تأكيد الذات.**


شخصيات وملامح

# عادل قرشولي شاعر الغربتين

## في مجموعته الألمانية الأخيرة «هكذا تكلم عبد الله»

• رياض العبيد

المدخل:

إذا كانت غربة الإنسان، بمعناها الفلسفي ــ الوجودي أصبحت في هذا الزمن حالة مزمنة ومرضية، وغير قابلة للعلاج بالطرق الفيزيائية والكيميائية والنفسية المتعارف عليها، فإن الشاعر خصوصا هذا الكائن المتفرد المتمرد هو أكثر الناس التصاقا وتماهيا مع تلك الغربة، يكاد يكون كل ما يكتبه ويعيشه ويحسه ويراه في هذا العالم مجرد رقص غجري عنيف داخل جدران تلك الغربة وعلى ايقاعاتها الجنونية المحتدمة. لهذا فهو يحاول بالكلمات التي يقتطعها من جروحه وآلامه وقلبه أن يحارب تلك الأفعى ــ الأخطبوط الهائل، في داخله وخارجه، إلى أن يتم له ايجاد مخرج من هذه المعركة الضارية. وبما أن هذه الغربة أصبحت حالة مزمنة ومرضية لم يعد بامكان الإنسان المعاصر استئصالها من جذورها الأولية، فإنه يجد نفسه مضطرا للجوء إلى أمرين أحلاهما مر، كما يقال: إما أن يقبل تحديها ويبحث عن صيغ للتعايش معها والاحتجاج عليها وضدها، وضد كل الدوافع والخلفيات الكامنة وراء وجودها وانتشارها في جسم الإنسان كالسرطان في القلب والرئتين، بتحويلها إلى جزء من الذات المقاومة، وإما أن ينتحر على الطريقة اليابانية الساموراثية، كما فعل مثلا باول تسيلان وخليل حاوي، فيتحول الرفض عندئذ إلى استسلام وإذعان وهزيمة كلية.

هذه الحالة المرعبة من الصراع السيزيفي مع الغربة تكاد تنطبق على كل الشعراء في العالم، خارج أوطانهم أو داخلها، ولكن كل واحد من هؤلاء يعايش تلك الحالة ويتعامل معها على طريقته الخاصة وبأدواته وأساليبه الفردية الخاصة أيضا.

الشاعر عادل قرشولي، وهو واحد من هذه الأمثلة الفريدة، أي أحد أولئك الشعراء المتفردين، الذين كانوا ومايزالون في موقف صراع أبدي درامي مع الغربة، لايفتأ يتجدد كل يوم وساعة ولحظة في أي مكان من العالم، يعيشون فيه.

ولما كان، كما ذكرت، لكل شاعر طريقته الخاصة بالتعامل مع الغربة ومفرداتها الكثيرة المختلفة، فإن لقرشولي بهذا الخصوص حقلا واسعا من التجارب التي يلمسها القارىء فيما كتبه من قصائد عربية وألمانية. حقل التجارب هذا متنوع وخصب بكل أشكال استلهام الغربة في مستواها اللغوي والبياني والسيكولوجي والمعيشي والفلسفي - الوجودي في علاقة حدية جدلية ما بين داخل وخارج لايتصالحان لحظة إلا ليعودان ثانية للتناحر أو التجاذب أو في أقرب الاحتمالات - إلى التحاور الشخصي والحضاري في أوسع معنيهما الدلالي والمجازي.

عليّ أن أذكر الآن، أن عادل قرشولي، هذا الشاعر السوري المهاجر، يعتبر اليوم من أهم شعراء القصيدة الألمانية المنتمين إلى أصول أجنبية وأحد روادها. وهو أول شاعر عربي تمكن من اختراق الساحة الشعرية الألمانية المغلقة على ذاتها إلى حد كبير نسبة إلى الساحتين الفرنسية والإنكليزية. وليس من المستغرب أبدا أن تختاره مجلة Poetry الأمريكية الشهيرة التي تصدر عن جامعة ميشيغان منذ عام 1912 من بين ثلاثة وثلاثين شاعرا يمثلون الشعر الألماني المعاصر من بريشت إلى براون لتقديمهم مع نماذج من قصائدهم إلى القارئ الأمريكي في عدد مزدوج صدر مؤخرا.

بدأ قرشولي كتابة القصيدة الألمانية في منتصف الستينات ونال شهرة واسعة في شرق ألمانيا، إذ ساهم مساهمة كبيرة فيما سمي في تاريخ الأدب الألماني الشرقي بالموجة الشعرية، وقد كرمته مدينة لايبز غ التي يعيش فيها منذ قرابة أربعين عاما بمنحه جائزتها الكبرى للأدب عام 1985 . ولم تكن قصائده قبل الوحدة بين الألمانيتين، معروفة في غرب ألمانيا إلا لدى المختصين والمهتمين. لكن أشعاره مالبثت أن سافرت بعد الوحدة إلى الجزء الآخر من ألمانيا، فاتسع الاهتمام به ومنحته الأكاديمية البافورية عام 1992 جائزة شاميسو للأدب، وهي أعلى جائزة تمنح لكاتب أجنبي «قدم اسهاما بارزا لإغناء الأدب الألماني» وقد جاء في حيثيات الجائزة «إن شعر عادل قرشولي يجمع بطريقة فذة بين الشرق والغرب في صور مألوفة وغريبة في آن معا. دراساته ونثره صراعات ثاقبة مع عالم أصبح في غموضه يهدد فردية الإنسان بالضياع. اعماله تتحدث بلغة تتسم باكتمال في الشكل ورحابة في الفكر، توحدت في ذات شاعر يمتلك حكمة مواطن عالمي» وإضافة إلى قصائده العربية وأعماله النظرية، خاصة في مجال المسرح - إذ يعتبر أيضا من أهم المختصين بمسرح بريشت - وترجماته

إلى العربية ومنها القرشولي خمس مجموعات شعرية باللغة الألمانية هي «كحرير من دمشق» عناق خطوط الطول ، «وطن في الغربة» ، «لو لم تكن دمشق».

وإذا كانت الكتابة عن ذلك الحقل - القرشولي - تكاد لاتبدأ ولاتنتهي، بسبب اتساعه وعمقه وشساعته اللامحدودة، فإن محاولة تقديم صورة متكاملة لهذا الشاعر، شاعر الغربتين/ على صيغة رهين المحبسين التي أطلقت على المعري / أي غربة الداخل والخارج معا، في عجالة كهذه تكاد تكون شبه مستحيلة. ولذلك فإنني سأحاول أن أركز هنا على ديوانه الألماني الأخير « هكذا تكلم عبد الله»، ساعيا أن أستنبط منه بعض المعاني التي جمعها وزرعها الشاعر في حقله إياه، خلال ستين عاما وأكثر من حياته، عموما، وخمس وثلاثين عاما وأكثر، وهي عمر كتابته للقصيدة الألمانية، على وجه الخصوص.

## ■■ التفاصيل

### ١ـ في المحتوى:

تبدأ المفارقة في كتاب «هكذا تكلم عبد الله» من العنوان نفسه، فهو يحيلنا من جهة، بشكل استدعائي - شبة اوتوماتيكي إلى كتاب نيتشه المعروف «هكذا تكلم زرادشت» ومن جهة أخرى يحيلنا، بشكل استرجاعي - موروثي، إلى كتابات صوفية قديمة مثل «فصوص الحكم» لابن عربي و«منطق الطير» لفريد الدين العطار وخصوصا «المواقف» للنفري.

غير أن هذه المفارقة ليست لها أية علاقة ملموسة حقيقية مع كل الكتب المذكورة أسلوبا ومعنى؛ اللهم سوى أنها تشترك معها جميعا في هم واحد أصيل هو: هم البحث عن الذات ا لمولهة باتحادها المطلق مع الله/ كما عند الصوفية تحديدا/ وهم الذات، المتشظية المتناثرة في البحث عن الآخر، مهما كان شكله ونوعه وفصيلته؛ أي إنسانا، حجرا، شجرا، ماء، فتاة، جمالا، عشقا، الخ... للتحاور معه والتجانس وإياه/ كما عند قرشولي وكتاباته الشعرية المتنوعة.

يستعير الشاعر من النفري جملة «وقال لي» التي يستهل بها سطور مواقفه، ويحولها إلى «وقال عبد الله لي». ومن دواعي التكرار الممل أن يحاول الناقد أو القارئ أن يعقد مقارنة أو يجد تشابها بين هذه الجملة الاستهلالية التي يستخدمها قرشولي في مطلع القصيدة، بل احيانا بين مقاطع القصيدة الواحدة وبين استخدام النفري أو غيره لها. كما أن استخدام الاسم عبد الله في هذه الجملة بالذات يختلف عن استخدامات كثيرين له في الأدب العربي. فهو لم يستخدم الأسلوب السردي في تحديد ملامح له ولم يضعه في مواقف مختلفة متباينة ليسرد من خلاله حدثا أو موقفا أو حكاية ما. إن عبد الله عند قرشولي ليس سوى صوت الذات الأخرى، الداخلية، التي تحول الحوار إلى تساؤل، وتتيح للذات مناقضة نفسها ومماحكتها، «بتحويلها لهذه الذات الشعرية نفسها إلى مخاطب وتحويل الخطاب الشعري الفلسفي إلى مناجاة مع تلك الذات»، كما يقول الشاعر في حوار مطول أجرته معه «ليركة فون زالفيلد»، مؤلفة «تاريخ الأدب الألماني» إن استخدامه لعبارة «وقال عبد الله لي» ليست مرتبطة بهذا الاسم بالذات، فقد كان في البداية يريد أن يسمى المجموعة

«هكذا تكلم شهريار»، كما ذكر في مقابلتين مع جريدة «الوطن الكويتية» وجريدة «العربي» المصرية عام 1994، أي قبل صدور المجموعة، وأرفق المقابلة الأولى بقصيدة يبدؤها بعبارة «وقال شهريار لي» إن العبارة التي تحيل مباشرة إلى النفري ليست هنا إذن سوى «مجرد استعارة واستخدام شكلي لا أكثر» استطاع من خلالها أن ينفي من هذه القصائد التي يغلب عليها الطابع الفلسفي ذو الصفة التعليمية، لأن المخاطب هنا ليس الآخر، بل هي الذات، والخطاب بين الذات والذات ما هو سوى مناجاة حميمية.

وإذا كان هناك من مدخل واضح يساعدنا في الدخول والغوص في كتاب «هكذا تكلم عبد الله» فإنه لن يكون سوى ذلك المدخل إلى الذات؛ ذات الشاعر، القلقة، المشتتة، الغاضبة والمتمردة والحائرة والمصطرعة في ملكوت هذا العالم الفاتن المخيف.

مدخلنا ذاك سنلمسه ونعثر عليه من أول الكتاب حتى نهايته، وذلك عبر بحث تلك الذات المضني، الحثيث، الخافت، القاسي ، عن الحب والعشق والدفء والوطن والهوية والصدق والعدل والصديق والآخر والسعادة والطمأنينة في هذه الحياة في هذا الخصوص نقرأ مثلا في قصيدة «الجذر» قول الشاعر: «وقال عبد الله لي: / أنت لم تعد أنت/ فلو كنت أنت أنت/ لما قبلت بما تقبل». هنا تطالعنا منذ البداية تلك النغمة الصوفية - الاغترابية، قصدت نغمة الذات وما صارت إليه، أو على الأقل يثير الحيرة والقلق لدى الشاعر، بما آل إليه مصيره في غربة لاترحم.

إن صيغة التقرير في مسألة التحول الذي طرأ على الذات، أي خروجها الأبستمولوجي والأنطولوجي والنفسي عما كانت عليه سابقا، ودخولها في عالم جديد قبلت به، تستدعي التساؤل التالي: لماذا وكيف حدث هذا؟

هذا التساؤل الذي سيبدو للبعض عاديا ومجرد تحصيل حاصل نتيجة الاغتراب الجغرافي والحضاري التي يعيشها الشاعر هنا بعيدا عن وطنه الآن، لن يراه المتمعن والمتعمق في الأمر على هذه البساطة والسذاجة؛ كونه يكتسب طابعا شموليا، يتجاوز إطار الذات الواحدية، وذلك عندما سنحاول البحث عن أسبابه الداخلية والخارجية، ضمن جدلية المتضادات في الإنسان والرؤية والحب والأشياء أي بكلام آخر : كيف ولماذا يتحول الشيء / الإنسان/ جوهر الشاعر على المستوى العقلي والفيزيولوجي والسيكولوجي والرؤيوي في مكان وزمان معينين إلى موقف آخر جديد وإلى أي مدى يمكن أن يحدث التزاوج بين عالمين وكيف يحدث العناق بين خطوط الطول في الذات؟ هذا هو السؤال الذي يؤرق الشاعر ويبحث عن جواب له طوال الوقت.

في قصيدة «الرقص على حبل» نقرأ: «غربة على يمينك/ وعلى يسارك غربة/ أنت ترقص على حبل». هذا المقطع الصغير يكاد يلخص لنا حياة الشاعر كلها، ففيه نحس ونشم قسوة ورائحة تلك الغربة التي حاصرت الشاعر من جميع الجهات واستغرقته، حتى بات لايكاد يبان له شكل أو وجه سوى تلك الآه، والحسرة، وذلك الحنين إلى جذور استوطنها الشرخ وأصبح جزءا حميميا منها. إن هذا الرقص

على الحبل، هو سير على صراط بين غربة وغربة، بين «جحيم وجحيم».

على أن حصار الغربة ذاك لم يكن كافيا للشاعر لكي يتمدد في غرفة الغاز وينتحر ببطء شديد، كما فعل ويفعل الكثيرون اليوم، بل كان لابد من رقصة دموية، يقاوم بها الشاعر ذلك الحصار، مقاومة شبه انتحارية؛ كونها قائمة / أي تلك الرقصة / على حبل مشدود رفيع، حيث لايعرف نهايتها أحد، / كما هي الحالة لدى لاعب السيرك أو الراقص على حبل / سوى تلك الصدفة التي تحدد كل شيء في الحياة عبر قوانينها اللامنطقية واللامفهومة إطلاقا:« وقال لي / أغمض عينيك / وانطلق بأقصى ما أوتيت من بصيرة / أنت ترقص على حبل / بين جحيم وجحيم.»

إن اختيار الشاعر لأن يكون راقصا على حبل بين غربتين بشكل قسري لا إرادي، هو نوع من الضرورة التي فرضت نفسها على الشاعر، بحيث جعلت منه، شاء أم أبى، ذلك الراقص الذي يرقص في عرسين / أو هلاكين / في آن معا، عرس / أو هلاك / الغرب بكل ما فيه من إغراءات مادية وتكنولوجية واستهلاكية وثقافية كبيرة؛ ولكن أيضا بكل مافيه من خواء روحي قاتل؛ وعرس / أو هلاك / الشرق بكل مافيه من ذكريات جميلة ورومانس أقل، ولكن أيضا بكل ما فيه من قمع وحروب وخيبات لاتنتهي.

هذا التداخل الجدلي مابين عرسين / هلاكين / نكاد في أكثر صفحات الكتاب. إنه «التوطن في اللاهذا واللاذاك، وفي الهنا والهناك» وفي آن معا، وهو محاولة للاحتفال بـ «العرس بين الشمس والثلج»، كما يكتب في إحدى قصائد «وطن في الغربة».

هذه المحاولة المستحيلة للاحتفال بالعرس بين الشمس والثلج، لجعل «خطوط الطول» تتعانق في الذات وفي القصيدة، هذا التوطن في اللاهذا واللاذاك، يضطره للتأمل في العلاقة بين الأنا والآخر ومحاولة سبر مكنوناتها. وهو يورطنا من قصيدة لقصيدة في الدخول معه في تلك العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر، في المستوى الوجودي والمعرفي، بحيث يكاد يصبح من العسير التفكير بوجود أحدهما دون الآخر، ولكن دون إلغاء أو نفي تام. وإذا استعملنا طريقة ديكارت في / الكوجيتو / ، فإننا نستطيع أن نحول هذه المعادلة إلى الشكل التالي: / أنا الآخر، وهو أنا ، إذن نحن موجودان مستقلان ومتحاوران / أو وبشكل أدق: / الآخر جزء مني / وأنا جزء منه / إذن هو ليس أنا وأنا لست هو، بل نحن موجودان مستقلان ومتحاوران. /

إن هذه الجدلية الفلسفية لدى قرشولي، نكاد نجدها في ثنايا كل قصيدة من قصائد المجموعة، ولكن بصيغ وصور مختلفة. نأخذ مثالا على ذلك قوله:« الوحيد الذي لن يهجرك أبدا هو أنت / أما إذا هجرك العالم / فلن تصل يوما إليك»؟ فالملاحظ أن الجملة الأولى تعطينا أو تمدنا باحساس ظاهر، بأنه لاداعي للبحث عن شيء خارج الذات، كون هذه الذات هي المنبع والأصل الأول، كما أنها أيضا المنفى أو المرقد الأخير. غير أن الجملة الثانية تستدعي التفكير بتلك العلاقة التي تربط هذا العالم بذاتية الشاعر المنزرعة في قلب الجملة الأولى؛ حيث سيعني هجران

العالم بهذه الذات، فقدان هذه الأخيرة طريق الوصول إلى عمقها وخصوصيتها المتفردة. هكذا يتجلى أنه لابد هنا من وجود تلك العلاقة الجدلية ما بين تفرد ذات الشاعر وبين تعدد العالم؛ بحيث يصبح ذلك التفرد تعددا وهذا الأخير تفردا، على أن يحافظ كل منهما على استقلاله الخاص، أو يترك فسحة/ نقطة/ للتحاور والتجانس، يستطيع الإثنان من خلالها استنطاق الآخر وتأويله وفهمه، دون أن يلغيه أو يحذف من كيانه ودائرته بالقوة والسيطرة.

**ب ـ في اللغة اوالشكل :**

لابد عند الحديث عن لغة عادل قرشولي الشعرية في هذا الكتاب، الإشارة إلى مسألة هامة هي:

إن الشاعر يكتب الشعر باللغتين، العربية والألمانية، وهو متمكن منهما إلى أبعد حد، شكلا ومعنى وبلاغة وتركيبا، وهو أمر نادر عند من يكتبون باللغات الأخرى من العرب. وأنا أعتمد هنا في الاستشهادات على ترجمة قدمها الشاعر نفسه لقصائده إلى العربية. ومن الجدير بالذكر أن إحدى عشرة قصيدة من قصائد هذه المجموعة بالذات كتبت اصلا بالعربية، ثم صاغها الشاعر بالألمانية، وهو ما كان يتجنبه في مجموعاته السابقة. وليس من شك أن النص الأصلي يختلف بالضرورة، إلى هذا الحد أو ذاك، عن شقيقه في اللغة العربية. وذلك راجع إلى طبيعة تكوين وتركيب كل من اللغة الألمانية والعربية، فيما يخص الجملة الفعلية والاسمية وأيضا تركيب الصور البلاغية والحسية والبصرية، وأحيانا الجناس والطباق واللعب بالألفاظ وقفلة الجملة الواحدة. من هنا فإننا نلاحظ بأن النص الألماني تنطبع لغته بطابع عقلاني ـ هندسي جدلي، فيه تأمل عميق وإحاطة شاملة بالحياة والأشياء؛ وهذا يعود بالطبع إلى جوهرية اللغة الألمانية وجذورها الفلسفية والعلمية؛ بينما نلاحظ أن اللغة في النص العربي أكثر حركية وحسية من الأولى بسبب طبيعة اللغة العربية الإيقاعية ـ التصويرية في الأساس. لكن النصين يتميزان برشاقة وجمال بالغين رغم الكثافة والدقة الشديدين في بنية الصورة الشعرية. إن القصائد برمتها تنحو منحى لغويا مقتصدا جدا/ أي ذات طابع اختزالي مكثف/ بحيث أنه يلمح أكثر بكثير مما يصرح به. هذا الاقتصاد اللغوي سيجعل الصورة البلاغية مكثفة إلى أبعد الحدود، أي سيجعلها قرينة التعقل والتأمل، في مقابل التغني والانطراب ودغدغة الحواس.

فنحن نلحظ بأن الشاعر، من خلال لغته تلك، يصمت حينما يريد أن يتكلم، كما لو أنه يريد أن يتركنا نحن القراء، في نقطة فراغات عائمة على سطح الورقة/ الصفحة/ تتطلب منا أن نملأها بما نشاء من الألفاظ والصور؛ بينما نراه، أي الشاعر، يتكلم حين ينوي أن يصمت؛ أي أنه في هذه الحالة يتركنا في دهشة الكلام، بينما كنا نتوقع منه أن يضعنا في حالة الصمت الكامل.

كما أن صور عادل قرشولي البلاغية والجمالية في هذا الكتاب، لاتبغي إسحار القارئ من خلال المفارقات الضدية للألفاظ والمواقف والأشياء، بل الاستحواذ على حاسة الذوق الداخلية العميقة لديه، أي حاسة القلب/ عارفا

وحكيما/ و خاصة العين ـ البصر، متفكرة بذاتها ولذاتها من خلال استقلالها واندماجها على السواء بالكون والأشياء حولها، وأيضا حاسة الشم واللمس وهما يتحدان بالكل بجمالية فلسفية تستدعي احداهما الأخرى.

ولنأخذ المثال التالي تجسيدا وشاهدا على ما قلناه: «أقرب من يد إلى جسد/ ومن بؤبؤ إلى عين/ أقرب من ذكرى إلى ذاكرة/ ومن رضيع إلى ثدي أم/ سيبقى أبدا بهذا القرب منك/ وطنك المنفي عنك».

فبهذا المقطع نلاحظ أن الصور المتتابعة في كل جملة تستدعي التأمل الفكري من اكتشاف حركيتها البصرية ودلالتها المعنوية. فالجسد الذي يتحرك ضمن حركية الأشياء والعالم بصورة متفاعلة ومنفعلة معه يتطلب يدا أو لنقل شرارة تدير اتجاهاته وحركاته؛ ولكي نكتشف عمق وشفافية ا لصورة في الجملة الأولى، علينا أن نربطها بالجملة ما قبل الأخيرة: أي/ سيبقى أبدا بهذا القرب منك/ حيث سيتضح لنا عندئذ، كم هو قريب ذلك الوطن من قلب الشاعر وعالمه، كما اليد بالنسبة للجسد، وبأن كم هو بعيد، كونه منفيا عنه وخارجا عليه. هذه الجملة الجدلية التفاعلية بين القرب والبعد، شكلا ومعنى، تضع من الصورة الشعرية في كل جملة شبكة تركيبية من الخفي والمستتر والغامض والواضح في طبيعة الأشياء واللغة والقصيدة.

مثال آخر قوله: «كراقص على حد سكين/ يقف المهاجر ظامئا/ بين مطر ومطر»، فالصورة البلاغية هنا لاكتمل إدراكها، سوى عندما نتمكن من حل جدلية الاشياء المتناقضة في الجملة الواحدة؛ كمثل حالة ذلك المهاجر الظامىء/ والمقصود هنا الظامىء إلى وطن، إلى دفء، حب، ربيع، كونه نباتا في شتات/ الذي يقف عاطلا عن الرؤية واتخاذ القرار بين اختيار هذا المطر أو ذاك، وعاطلا عن المقدرة عن حسم مصيره الوجودي بربطه الأخلاقي والديني والسياسي بين هذا اليقين أو ذاك.

كذلك، وفي هذا المنحى الجدلي، سنجد الكثير من الشواهد في الكتاب، تدلنا على ذلك الأسلوب الفني المقتصد في اللغة، اقتصادا يشعر القارئ معه، بأن اللغة تتفجر من الداخل، من فرط وشدة اقتضابها وكثافتها؛ وأيضا على تلك الصور الجمالية المحملة بالأبعاد الفكرية والحلمية والتي تسحب بحواسنا ومداركنا إلى آفاق ميتافيزيقية، ولكنها أرضية ومعاشة وملموسة على حد سواء سنجد مثلا أن الشمس ليست هي أصل الوجود، بل إن اصله هو «فيك أنت» أي في الإنسان نفسه، ففي الذات التي يخاطبها عبد الله، كما أن اكتمال الجمال في كل محسوسات الكون لن يكون سوى عن طريق ذلك الـ «أنت»، بل إن ذلك الاكتمال ليس سوى هذا الـ «أنت» قائما ومستقلا بذاته ولذاته.

«وقال لي / أبدا/ ليست هي الشمس/ إن أصل هذا الوجود فيك/ واكتمال/ كل ما في المحسوسات من جمال/ هو أنت».

كذلك سنجد أن «الأموات» هم وحدهم الذين يعلمون الشاعر/ أي ضمير المتكلم المخاطب ـ ذاته/ كيف يحافظ على ديمومته ووجوده وحيويته، وذلك من خلال فعل الموت نفسه الذي يسري في نسغ كل الحياة: «الأموات هم الذين يعلمونك/ ألا تموت وأنت حي/ وقال لي/ لن تصبح كلا إلا حين يعيدك الكون

إلى الكون / فكالحب كمال هو الموت / وكذروة المضاجعة لحظتك الأخيرة / ليست سوى اكتمال يتألق / على مدى زفير». وفي موضع آخر نقرأ:« ولم يكن أزلك الأزل / ولم يكن أبدك الأبد / لكن الجسر / بين أبد وأزل / هو أنت / لاتبتعد كثيرا / عن النهايتين.»

وفي مكان آخر سنتعرف على أن الوجع والفرح صنوان، وأن الفرح لايقوم ولايستوى سوى بالوجع، تماما كحالة الألم والفرح عند الحامل، خلال الوضع وبعد الولادة :« أكتب فوق الوجع الفرحة / واكتب فوق الفرحة الوجع / الحجر هو الذي يحتفظ حتى الأبد / بأثر ضربات المطرقة / أما الماء فيلأم برشاقة كل شرخ / وقال لي / لاتكن حجرا / ولاتكن ماء» ثم سنقرأ تلك الصورة الجميلة :« دفء نظرتك بالثلج» وندرك باللاشعور كم هي قاسية وجميلة حياة الغرب في آن معا. فمن جهة هناك عملية «تدفئة النظرة» وما تحمله وتثيره فينا من لوعة وحب وحنين لجمال مفقود؛ ومن جهة ثانية هناك لفظة «الثلج» وما تثيره فينا من برد وعزلة وبياض قاس يستدعي شبح الموت / الخراب / في لاوعينا المخبوء العميق.

ورغم التكثيف الشديد في لغة قرشولي الشعرية، فقد تمكن من حل المعادلة الصعبة، معادلة التكثيف والدقة الشديدين في اللغة وبنية الصورة الشعرية وتحميلهما في الوقت نفسه ايحاءات مفتوحة متعددة الابعاد مقرونة بجمالية صوفية، إن صح التعبير، نجح في تعربيها، إلى الثقافة الألمانية شعريا، رغم أن نظرته القلسفية تتناقض كليا مع النظرة الصوفية، إذ أنه يرفض الانصياع لإملاءات الذات الأخرى التي لاتريد أن تبحث في ذاته إلا عن ذاتها، ويرفض الذوبان في الآخر، مهما كان شأنه، رغم أنه يتأمل في جوهر العلاقة بين الأنا والآخر ضمن إطار وحدة الوجود، ويحاول أن يقترب من الآخر ويتقرب إليه، بل وأحيانا يتقمصه ليفهمه، لالكي يذوب فيه.

ولاشك أن هذا التميز في لغة عادل قرشولي الشعرية هو الذي جعل الشاعر توماس بيمة يضع لمقال كتبه عن مجموعة «هكذا تكلم عبد الله» عنوانا مثيرا هو «هبة الآلهة» قال فيه بحماس نادر :« أنا أدعى أن هذه المجموعة تعد ظاهرة من الظواهر. فهي مجموعة تبرز من بين طوفان الكتب التي لاحصر لها بقراءة لاتحتاج إلى فعل تفضيل لوصفها، إذا ستطاع قرشولي أن يقدم لقرائه فيها حكمة مقرونة بالخيال وحيوية الإبداع. وهو يعلن من خلالها قائلا لنا، نحن الألمان، دون ادعاء، ولكن بكل إصرار: انظروا كم هي جميلة لغتكم التي أصبحت هنا لغتي. وهو يخجل كل أولئك الذين لم يعودوا يستنبطون من هذه اللغة كل مافيها من غنى وجمال».

## نماذج من مجموعة عادل قرشولي الألمانية

### «هكذا تكلم عبد الله»

### الجذر

وقال عبد الله لي
أنتَ لم تعُدْ أنت
فلو كنت أنتَ أنتَ لما قبلت بما تقبل
وقال لي من يفقد الجذرَ يفقد الثمر
ومن يفقد الثمر يفقد الجذر

لأن الجذر دون ثمرٍ عقيم
والعقمُ ناشفٌ كالحجر
وقال لي
ارحل إلى الجذر ترحلْ إلى وطن
فمن لا وطنَ في وطن لهُ لاجذرَ له
ومن لاجذر له فهو وحيد موحشٌ
كغصن يابس
فلم تقل شفتاي سوى دمعةٍ هربت من العين.

***

وقال لي
حين يكونُ لك مكانٌ يحتويك

وزمانٌ يحملك في ثوانيك
حين يعانق فيك قوسُ القزح
قوسَ قزح الآخر فيه
عندئذ تكون الحياة
ويكونُ زمانك الأبد
ومكانك في الكون اللامكان

***

وقال لي
القوارب نسيت الريح
ونكست رؤوس الأشرعة
الشواطئ مازالت تنتظر
وتنتظر

*

وقال لي
ليس من ينبوع
ولانهر عسل
ولاسنابل
تتدلى كالعناقيد
ولاعذارى
في جنة الغربة

*

وقال لي
لاتلمس حبة القمح
حين ترميها بين أقدامك يد
لاتعرف الألفة
تأبط السماء بين عينيك وحلق جائعاً
مع العصافير الصغيرة

*

وقال لي
في شتاءات الريح الثلجية
لن تقاوم الموت
شجرةٌ عارية
دون حنين
إلى ربيع

*

وقال لي
حتى فوق المرج اليانع
يذبلُ
الغصن المبتور

*

وقال لي
لاتدع الغربة تصطادك
بشباكها
تأمل الآخر طويلا وببطء شديد
لعل زوال اللحظة الغريبة
لايخترق آنئذ
في حيرته
مسامات الجسد

*

أما أنا فقلت
لم تعد الغربة عني بغريبة
في الجذر شرخ ودود غريب
.. وثمة شوقٌ
يتطلع أبداً إلى انعتاق...
يناديني في الليالي الموحشة
كصهيل مهر شارد
إلى ماوراء الجبال السبعة




سمير مينا جريس - جرمرزهايم / ألمانيا

قد لا يعرف الكثيرون أن الأديب الألماني الكبير جونتر جراس Guenter Grass يكتب الشعر، فشهرته تقوم أساسا على روايته الضخمة، خاصة «الطبلة الصفيح» التي ذُكرت في حيثيات منحه جائزة نوبل لهذا العام، واعتبرتها الأكاديمية السويدية من الأعمال الأدبية الخالدة في القرن العشرين. لكن جراس دخل في الحقيقة دنيا الأدب من باب الشعر الضيق وليس من باب الرواية الرحب، وكان أوائل الستينيات في طليعة الأصوات الأدبية المجددة على ساحة الشعر الألماني، بل وكرر في أكثر من مناسبة أن الشعر أقرب وسائل التعبير الفنية إلى قلبه، لأنه يتيح للشاعر أن يضع نفسه بكل دقة تحت المجهر، معيدا اكتشاف الذات ومحددا لمساره من جديد(2).

وجراس أديب متعدد المواهب: فهو رسام ومثال وشاعر ومؤلف مسرحي، وكاتب مقالة ذو نشاط سياسي بارز ومؤثر - وأخيرا روائي واسع الخيال يتميز بلغة قوية موحية غزيرة الصور. كتب روايته الفذة «الطبلة الصفيح» بعد أن تجاوز الثلاثين بعامين، فحققت له بخبطة واحدة اعترافا أدبيا محليا، وشهرة عالمية. ولكن بالرغم من تنوع نواحي إبداعه، وتعدد رواياته فقد ظل جراس بالنسبة للكثيرين هو كاتب «الطبلة الصفيح»، تماما كما يُذكر نجيب محفوظ مثلا مقرونا بالثلاثية، أو يحيى حقي مع «قنديل أم هاشم»، أو الطيب الصالح مع «موسم الهجرة إلى الشمال».

وجونتر جراس أديب عصامي بكل معنى الكلمة، علم نفسه بنفسه، دون أن يحصل حتى على شهادة الثانوية العامة، ولا يجد غضاضة في الاعتراف بأن الطبعة الأولى من روايته «الطبلة الصفيح» كانت مليئة بالأخطاء الإملائية(3)!

ولد جونتر جراس في السادس عشر من أكتوبر عام 1927 في مدينة دانتسيج Danzig الواقعة الآن في بولندا من أب ألماني وأم بولندية، أما لغة الحديث في البيت فكانت الألمانية. قبل أن يتم دراسته الثانوية في دانتسيج استُدعي الصبي إلى الخدمة العسكرية، وزج به في غمار الحرب العالمية الثانية. بعد انتهاء الحرب عمل سنتين في مناجم الفحم ليكسب قوته، ثم التحق بمدرسة للنحت والرسم الجرافيكي في مدينة دوسلدورف، ثم في برلين.

كانت بداية جراس مع الكلمة عام 1954، أي عندما كان في السابعة والعشرين من عمره. آنذاك نظمت إحدى الإذاعات الألمانية مسابقة للشعر. أخذ جراس على سبيل التجريب يكتب بعض القصائد، فإذا به يُفاجأ بالفوز في المركز الثالث بالمسابقة التي كشفت عن موهبته المبكرة وتعامله الجريء مع الكلمة. بعدها تلقى دعوة من جماعة 47 الأدبية الشابة ليحضر اجتماعهم السنوي. وجماعة 47 كانت تجمعا من الأدباء الشبان الباحثين عن بداية جديدة للأدب الألماني بعد فساد اللغة وتدهور الأدب في فترة الحكم النازي الهتلري، وقد ضمت هذه المجموعة شبانا سرعان ما أصبحوا نجوما في سماء الأدب، مثل: هاينريش بُل Heinrich Boell، إلزة إيشنجر Ilse Aichinger، وجونتر جراس.. هناك ألقى الشاعر الشاب بعض قصائده، فلفت الانتباه، وسرعان ما وجد نفسه محاطا بزمرة من الناشرين الذين انتزعوا تلك القصائد من يده، هامسين في أذنه بأسماء دور النشر الكبرى، يقول جراس عن ذلك: «ظننت أن العصر الذهبي سوف يبدأ بالنسبة لي، إلا أنني لم أسمع حرفا واحدا بعد ذلك من هؤلاء الناس»(4). بعدها بعامين - في عام 1956 - قام جراس بطبع أول دواوينه «مزايا ديكة الريح» Die Vorzuege der Windhuehner، ومنه قصيدة «خزانة ملابس مفتوحة» Ein geoeffneter:

**في القاع هناك الأحذية.**
**إنها تخشى الخنفسة**
**على طريق الذهاب،**
**وتخشى الـ «بفنج» Pfennig على طريق العودة،**
**الخنفسة والبفنج: فقد تخطو فوقهما -**
**إلى أن يُدهسا.**
**بالأعلى وطن القبعات.**

**ارتد قبعة واحم نفسك برفق.**
**ريشات غاية في الجمال،**
**كيف كان اسم الطائر؟**
**إلى أين تدحرجت نظرته**
**عندما رأى ريشه الباهر الألوان؟**
**أقراص النفتالين البيضاء التي تنام في الجيوب،**
**تحلم بالعثة.**
**هنا ينقص زر،**
**أما في الحزام فإن الثعبان قد أنهكه التعب.**
**حرير مؤلم،**
**زهور النجمة، وزهور أخرى تحترق حمرة،**
**الخريف، الذي يتحول فستانا،**
**يمتلئ كل أحد باللحم ورائحة الملابس المطبقة.**
**قبل أن تصمت الخزانة، تصبح خشبا،**
**قريبا بعيد النسب لشجرة الصنوبر ـ**
**من سيرتدي البالطو بعد أن تموت؟**
**ويحرك ذراعه في الكُم**
**طائعا لكل حركة؟**
**من سيرفع الياقة،**
**ويتوقف أمام الصور،**
**ويكون بمفرده تحت الجرس**
**الذي تتلاعب به الريح؟**

في قصيدة «خزانة ملابس مفتوحة» نرى السمات المميزة في شعر جراس المبكر: الشعر عنده هو جرد وإحصاء للأشياء، ثم بعث الحياة فيها وتشخيصها. عند جراس: في البدء كانت الأشياء، التي تُفصح شيئا فشيئا عن أسرار مالكها أو الواقف أمامها، وعن مخاوفه وآماله أيضا.

في قصائد جراس لن يجد القارئ وصفا حالما رومانسيا لشروق أو غروب، ولن يسمع زقزقة عصافير في ربيع طلق يختال ضاحكا. شعر جراس لا يستمد مفرداته من صندوق الصور الشعرية المستهلكة، ولا يهرب إلى برج الشعر العاجي، بل يتوجه إلى الحياة اليومية متعاملا مع الواقع بوعي وبصراحة مُصدمة غالبا، أو مقززة في بعض الأحيان، ومتخليا ـ عن عمد ـ في كل الأحوال عن سحر الكلمات الرنانة.

أصبح مفهوم الشاعر في تلك الفترة ـ وكما قال أحد النقاد(5) ـ إنه الشخص الذي يقف في «معمل الكلمات» ليعيد خلقها في كل مرة من جديد: يفتحها يفجرها، يهشمها، ويشحنها بالتوتر.

في شعر جراس نجد مفردات مثل: الحذاء، والخنفسة، وخزانة الملابس، والكرنب، والكراسي، والخراء، والتقيؤ(6) ـ وأيضا كرة القدم، كما في قصيدته القصيرة: «الإستاد الليلي».

ببطء أشرقت كرة القدم في السماء.
الآن بدأنا نرى أن المنصة مشغولة.
وحيدا وقف الشاعر في المرمى،
إلا أن الحكم صفّر: تسلل.

كمثال آخر على أسلوبه الشعري فلنقرأ قصيدته: «كراسي مطوية» من الديوان الأول أيضا:

**كم هي حزينة تلك التغيرات**
**الناس يخلعون لافتات أسمائهم من على الأبواب**
**يأخذون الحلة وبها الكرنب الأحمر،**
**يسخنونه، في مكان آخر.**
**أي أثاث هذا**
**الذي يدعو إلى الرحيل؟**
**الناس يأخذون الكراسي المطوية**
**ويهاجرون.**
**سفن محملة بالحنين إلى الوطن**
**والرغبة في التقيؤ.**

**عليها مقاعد حصلت على براءة اختراع،**
**ومالكون لا يملكون براءة اختراع**
**ذاهبين، آتين.**
**على جانبي المياه العظيمة،**
**تقف الكراسي مطوية؛**
**كم هي حزينة تلك التغيرات.**

المادية تطغى على ما يكتبه جراس؛ فلن نجد عنده تحليقا في سماوات الأفكار السامية المطلقة. هو يفعل هذا عن وعي قائلا: «أنا أقف موقف المتشكك أمام كل ما لم ألمسه بإصبعي، أمام كل ما لم أشمه أو أتذوقه، أمام كل شيء لا يعدو أن يكون إلا أفكارا»، وهو ما عبر عنه في قصيدته «ديانا» - إلهة الصيد عند الرومان، بقوله:

**كنتُ دائما أرفضُ**
**أن أسمح لفكرة لا ظل لها**
**أن تجرح جسدي المُلقى بالظلال.**

بعد هذه البداية الشعرية أصدر جراس عام 1959 روايته الأولى «الطبلة الصفيح»، واعتقد كثيرون أن الأديب الشاب سيتفرغ للرواية التي منحته الشهرة العالمية، إلا أن جراس لم يسع أبدا إلى التخصص، بل ظل يتنقل بين مختلف أدوات التعبير الفني من كلمة وصورة، من شعر ومسرح ورواية ومقالة، دون أن يشعر بالالتزام بنمط واحد. وجراس سياسي في كل ما يكتبه، وهو لا يتخيل أدبا بعيدا عن السياسة وعن المجتمع.

بعد عام واحد من صدور «الطبلة الصفيح» عاد جراس إلى الشعر، وأصدر ديوانه الثاني: «مثلث القضبان» Gleisdreieck (1960). ومن الجدير بالذكر أن كل أعمال جراس الشعرية مزودة برسوم بالفحم له، ويقول عن ذلك إنه غالبا ما يبدأ قصيدة بالرسم، ومن الرسم يتولد أول أبيات القصيدة، أو العكس. من ديوانه الثاني نتوقف أمام قصيدة: «نداء صغير لفتح الفم واسعا - أو: النافورة»، فهي تبين على خير وجه نزعة جيله الشاب المتمرد على جيل الآباء المتسبب في كارثة النازية:

**من يُرد أن يُطلق سراح تلك العفانة،**
**التي عاشت طويلا خلف معجون الأسنان،**
**أو يزفرها،**
**فلا بد أن يفتح فمه.**
**ها نحن نريد أن نفتح فمنا،**
**والأسنان الذهبية التالفة**
**التي كسرناها والتقطناها من فم الموتى**
**نريد أن نسلمها إلى مكاتب رسمية.**
**للتخلص من الآباء السمان ولبصقهم،**
**- ها نحن الآن أيضا قد أصبحنا آباء ونزداد سمنة -**
**لا بد من فتح الفم؛**
**مثل أطفالنا الذين سوف يفتحون الفم**
**عندما يحين الوقت،**
**ويبصقون العفانة الكبيرة،**
**والأسنان الذهبية التالفة**
**والآباء السمان.**

وكثيرا ما نرى في بعض قصائد جراس نواة لأحد أعماله الروائية أو المسرحية. قصيدة «خيال المآتة» من ديوانه الثاني على سبيل المثال قال عنها جراس أنها كانت إرهاصة لروايته «سنوات الكلاب» التي صدرت بعد ذلك بثلاثة أعوام. يقول جراس في القصيدة:

هل خيال المآتة حيوان ثديي؟
يبدو ذلك، لكأنهم يتكاثرون،
عن طريق تبادل العقبات ليلا:

ها هي حديقتي تحفل بثلاثة.

في عام 1967 أصدر جراس ديوانه الثالث «الأسئلة» Ausgefragt، الذي زوده كعادته برسومات فحمية. والديوان يغلب عليه الشعر السياسي، وتتباين قصائده تباينا كبيرا في المستوى، فمنها قصائد من أجمل ما كتب، ومنها قصائد سياسية مباشرة تموت بمرور الأيام، ولا ترقى إلى الشعر بأي حال، بل تهبط إلى مستوى الشعارات الدعائية لانتخاب الحزب السياسي الذي وقف جراس آنذاك وراءه في الانتخابات.

في خطاب له عن الشعر قال جراس: «القصيدة لا تعرف الحلول الوسط، أما نحن فإننا نعيش على الحلول الوسط. من يتحمل هذا التناقض المتوتر ويقدم على الفعل، فهو بهلول سيغير العالم».

في القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها نرى هذا التناقض المتوتر في حوار بين رجل أخلاقي وبين الشاعر البهلوان الذي يعلن عن رغبته في بداية القصيدة في الاستغناء عن كل الحيل الفنية؛ عن رغبته في الرقص بدون شبكة، والتحدث بدون مواربة، وفضح الضعفاء، ويتراشقان سؤالا وجوابا على النحو التالي:

كيف الأحوال؟ - مرت أيام كانت أسوأ.

هل كنت محظوظا؟ - الطعم كان السبب.

وماذا فعلت بعد ذلك؟ - مكتوب في الكتب كيف تتحسن الأمور.

أعني ماذا فعلت أنت؟ - كنت معارضا. دائما معارضا.

وهل أُدنت؟ - لا، فأنا لم أفعل شيئا.

وهل أدركت ما يمكن إدراكه؟ - نعم، أنا أدرك بقبضتي ملمس المطاط.

وأملُك؟ أوهمني أن المراعي خضراء - ثلج يقرقع في كأس.

الخجل؟ - نحيي بعضنا عن بعد.

خطتك العظيمة؟ - لن تحقق إلا نصف ما تمنيت.

هل نسيت؟ - في الفترة الأخيرة: رأسي.

والطبيعة؟ - غالبا ما أمر عليها أثناء سفري.

الناس؟ - أحب أن أراهم في الأفلام.

ستموت ثانية. - نعم قرأت عن ذلك.

من يدلكني بالصابون؟ ظهري بعيدٌ عني

مثل - لا! -

لم أعد أريد التشبيهات

والاجترار، ووخز المقاطع،

والانتظار حتى تكتب المرارة.

هل تحسنت الأمور الآن؟ - يبدو ذلك.

هل أوصل الأسئلة؟ - أمطرني بالأسئلة.

بعد صدور ديوانه الثالث صمت جراس شعريا سنوات طويلة متفرغا فيها لكتابة الرواية والعمل السياسي المباشر، الذي جلب له الكثير من العداوات، وشغله ولا شك عن الإبداع الأدبي، إلا أن جراس - مثله في ذلك مثل زميله هاينريش بُل الذي سبقه قبل 27 عاما بالحصول على نوبل - لم يكن أبدا من الأدباء الذين يعتزلون الحياة ويبتعدون عن بحر السياسة القذر تفرغا للأدب السامي. جراس من أنشط الأدباء الألمان سياسيا؛ ولم يقتصر هذا النشاط على الإدلاء برأيه في المناقشات السياسية العامة، بل تعداه إلى الانضمام إلى الحزب الاشتراكي الديمقراطي الحاكم الآن، حتى أنه قاد بنفسه الحملة الدعائية لانتخاب فيلي برانت Willy Brandt مستشارا لألمانيا الاتحادية.

في عام 1977 أصدر جراس روايته الضخمة «السمكة» مضمنا إياها عددا كبيرا من القصائد المرتبط معظمها بأحداث الرواية. وفي أوائل الثمانينيات جمع جراس شتات هذه القصائد، بالإضافة إلى أشعار أخرى كتبها في تلك الفترة، وأصدرها في ديوان واحد زوده - كعادته - برسومه، وهو آخر دواوينه حتى الآن، واخترنا منه قصيدة «دردشة حول الطقس»:

**فجأة لم يعد أحد يريد أن يسير أولا.**
**إلى أين أيضا، ولماذا السرعة»؟**
**فقط إلى الخلف - ولكن أين هو الخلف؟ -**
**فإنهم يتزاحمون.**
**أولئك الكثيرون،**
**الذين يموتون جوعا**
**في مكان ما بعيدا**
**- غير ذلك لا يلفتون انتباه أحد -**
**هل نمنعهم من ذلك؟**
**هذا سؤال يُطرح عرضا بين الحين والآخر.**
**الطبيعة - هكذا يسمونها في القناة الثالثة أيضا -**
**سوف تساعد نفسها بنفسها.**
**كن موضوعيا.**
**ما زال عندنا الكثير ليفعل.**
**الزيجات الكثيرة الفاشلة.**
**طرق تجعل حاصل ضرب اثنين يساوي أربعة.**
**وفي حالة الضرورة قانون الموظفين.**
**في المساء نتأكد حانقين**
**أنهم قد أخطأوا أيضا في توقع حالة الطقس.**

وجدير بالذكر أن جراس تزايد اهتمامه منذ الثمانينيات بقضايا اللجوء إلى ألمانيا وشؤون ما يُسمى بالعالم الثالث، كما أسس من دخل رواياته منظمة خيرية لمساعدة العجز المهمشين اجتماعيا في أوربا. وعندما أبلغوه بنبأ فوزه بجائزة نوبل، أعلن تنازله عن قسم منها لصالح منظمته الخيرية.

يبقى أن نأمل في أن يفتح فوز الأديب الكبير جونتر جراس بجائزة نوبل لهذا العام الباب أمام المترجمين العرب، إذ لم يترجم أي عمل من أعماله حتى الآن إلى لغة الضاد.

## الهوامش

(1) على سبيل المثال لا الحصر: «الطبلة الصفيح» (1959) Die Blechfrommel «القطة والفأر» (1961)، Kats und Maus، «سنوات الكلاب» (1963) Hundejahre، «السمكة» (1977) Der Butt «الفأرة» (1986) Die Raettin، و«حقل واسع» (1995) Ein wetes Feld.

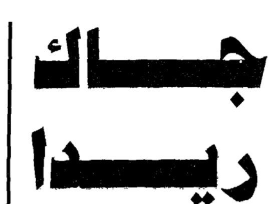
(2) انظر: Franz J. Goertz (Hg): Guenter Grass Auskunftfuer Leser. Darmstadt 1984, S. 150.

(3) Hansperter Brode: Guenter Grass. Muenchen 1979, S. 14 f.

(4) المصدر السابق، ص 26.

(5) انظر Harald Hartung، في: Franz J. Goertz، مصدر سابق ص 149.

(6) ولنتذكر في هذا السياق أبيات صلاح عبد الصبور في قصيدة «الحزن» من ديوانه الأول «الناس في بلادي» (1957): ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش / فشربت شايا في الطريق / ورتقت نعلي / ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق... وأيضا استخدام صلاح جاهين في رباعياته (1963) لكلمات مثل: «طظ فيك، اشتم تف...».



# جاك ريدا شاعر المدينة والتسكع والغرائبية

• صفوان صفر

(«جاك ريدا» الشاعر الذي استضافه المركز الثقافي الفرنسي في كل من بيروت ودمشق وحلب، حزيران عام 1997، جاء في تقديمه:

«جاك ريدا» شاعر فرنسي ولد في عام 1929، وبعد أن درس الحقوق استقر في باريس وبدأ بنشر دواوينه الشعرية.

ساهم في مجلة «كابييه دو سوود» و «لانوفيل روفو فرانسيز»، وعمل كقارئ مستقل لدور النشر ودخل لجنة القراءة في دار نشر «غاليمار». تتسم أعماله الشعرية بوحدة العناصر وتماسكها الرائع، أي وحدة انتباه إلى الأشياء الصغيرة التي تذكرنا بعالم الحشرات وأشياء الحياة البسيطة: الشوارع - مواقف يومية مألوفة ومناظر من المدينة، ضواحي يراها ويقدمها لنا بمنظور الزمن والحنين.

وهذا الشاعر ينتمي إلى عالم المتنزهين أو المتسكعين مثل (ليون بول فارج).

أو (اندريه هاردوليه) وتعبّر قصائده التي تمزج الشعر مع النثر عن هذا الفضول للنظر الذي لايكل أبدا وبروح دعابة غالبا).

في أعماله الشعرية هنالك موضوعان رئيسيان ملحّان يعودان دائما للظهور بإصرار هما: التسكع والمدينة، في جو هو عبارة عن مزيج غير مكتمل التوافق من غرائبية الصورة اللغوية واستحالة الإمساك بالمنظور الحسي بعد أن طرأت

عليه تحولات جذرية (ميتامورفوز) بفعل عفوية الشاعر ولحظة الارتجال الشعري.

فالمدينة تتحول دون مقدمات إلى حقول وينابيع واتساعات لا يحدّها شيء، وقصور الريف برومانسيتها (اليروڤانسالية) تشعرنا بتواجدها الحميم في متاهات أضيق الأزقة في باريس.

وكما أن لا تخوم للجملة الشعرية عند الشاعر، كذلك فلا حدود لعالمه المحدث.

فالفراغ هو نقطة البداية، ولكنه فراغ متحرك، يقوم الشاعر بتأسيسه في لحظات الخلق العليا، لحظات الوفاق القصوى بين صوفية القصيدة وحسية وواقعية دلالاتها.

فباريس الحي اللاتيني هي في ذات اللحظة هضبة وادعة يقطنها اللامرئيون والذين تخلت عنهم قطاراتهم وأقدارهم وأحلامهم حتى ...

إن (جاك ريدا) لا يبحث في قصائده عن مخلوقات بسمات محددة، ولا يهمه من القصيدة سوى أن تعلن عن ذاتها دون الرجوع إليه. فعنده، تبعا لفكريته الغرائبية، القصيدة والشاعر كائنان من عالمين شديدي التناقض، بمعنى أن (جاك ريدا) يحاول نفي الشعر في الكتابة وممارسته في الحياة.

إن (ريدا) يقترب ربما أكثر مما ينبغي من عالم النثر، ويبتعد أيضا بجرأة لا مثيل لها عن الإيقاع الموسيقي للجملة الشعرية، فهو يريد أولا وأخيرا أن يثبت أن الفكرة الشعرية هي الأسمى، والموقف الشعري من عالم الأشياء هو الأهم، والارتجال الذهني هو أولية من أبجدية الخيار الشعري.

كذلك، فآلية الكتابة لديه في جانبها (الدادائي) تضعه أحيانا أمام متاهات تقترب من الروائية في بعض المواقف حيث يتحول التعبير الشعري فجأة إلى أسلوبية تنحو للقص والسردية نابذة تلك القوة التي تدفع للانحراف عن الأنماط المألوفة، ومهادنة ذلك الاصطفاء النابع من التجربة الملموسة والمباشرة:

**(يحين الليل الذي أبقى فيه ساعات دون نوم**

**كنت فيما مضى أتقلب كالمجنونة في سريري**

**ثم أخذت أبتكر رسائل**

**أوجهها لبعيدين ولطفاء**

**أنا التي لا أعرف أحدا). (١)**

ومن ناحية متناقضة تماما مع هذا الميل السردي، نراه يكشف رؤاه وهواجسه ورعبه الوجودي، ويجعلها إلى حالة اختزال (باطني) على صعيد الفكرة واللغة والدلالة الفلسفية:

(مم نخاف مادام هنا البيت

نصغي إلى السماء كما لو أنها زفير حيوان

باحث عن تلك السماء الأخرى التي تبتعد في دواخلنا

دون عمق). (2)

إن مردّ هذا التفاوت في خيارات (جاك ريدا) الشعرية يأتي أولا من رفضه للمدرسية وللعقائدية وللموضوعية. فهذا الشاعر يعتبر أن القصيدة هي غاية في ذاتها وليست وسيلة إيضاحية أو منهجا استقرائيا للوصول إلى حقيقة ما.

كذلك، فالقصيدة ... كما يقول هازلا: «ليست قطعة موسيقية، ومن يبحث حتى الآن عن الموسيقى في الشعر فما عليه إلا أن يقتني مؤلفات فيكتور هوغو»!

إن (جاك ريدا) في مؤلفاته يثبت

بجرأة كبيرة موت الشعر، أو على الأقل، موت الشعر الذي تعود الكثيرون على تداوله ضمن مواصفات جاهزة وإيقاعات قريبة الصلة بمنطق عام. إن الشعر بهذا المعنى قد تم إلغاؤه تماما من ذاكرة (جاك ريدا).

فحول المدرسة السوريالية في الشعر كمثال يصرح: «أحب الشعر السوريالي، ولكنني لست شاعرا سورياليا. السوريالية بالنسبة لي الآن ليست أكثر من مدرسة في الأدب والفن بادت مع جملة (الكلاسيكيات)». أما حول مفهومه عن وظيفة الشعر فيقول متهكماً:

«يعتقد الكثيرون ممن يكتبون الشعر بأن خلودهم يأتي من مقدرتهم على توظيف الشعر في مواقفهم الحياتية ونضالاتهم السياسية. أنا أرى أن مقتلهم من هنا ... فوظيفة الشعر هي الشعر ذاته، الشعر الخالص وليس شعر الغائية والمصلحة مهما كانت، يجب على الشاعر أن يعيش شاعريته لا أن يسخّرها».

الشعر إذن بالنسبة إلى (ريدا) هو حالة فردية لا علاقة لها بتاريخ معين أو جغرافية محددة وأنه لا يمكن الحديث عن شعر أمه ما بل عن شاعر محدد كون الكتابة في اختلاف أجناسها سليلة شكل من (ارتجال) إذ يصل الكاتب. بعد صياغته لهدف ما، إلى الحقيقة الدائمة للغة على غرار ما نادى به (ت-ي-هولم): «إن الشعر فسيفساء من الكلمات لا أكثر ولا أقل ... وعلى جميع الكتّاب تكييف أغراضهم بما يتلاءم مع ما هو متوفر».

كذلك، يعلن (ريدا) رفضه الصريح لمسألة الالتزام في الشعر إذ يتغاضب مداعبا: «كيف تريدونني أن أثق بشاعر ملتزم وأنا لا أعرف حتى الآن فيما إذا كنت اشتراكيا أم ذا نزعة جادة لإرجاع حكم الملوك إلى فرنسا» !...

إن هاجس (جاك ريدا) هو الشعر، الشعر الفردي - المرتجل، أما القضايا الأخرى فتأتي فيما بعد ... أو قد لا تأتي أبدا ... فاللغة تموت والإنسان يذوي ... أما الشاعر على حد تعبير (ج. پ. سارتر) «فهو خارج اللغة، يرى الكلمات بالمعكوس كأنه لا يمت بصلة إلى الشرط الإنساني»(١)

من ناحية أخرى - وكما يضع (ايرنيست كاسيرير) اللغة تماما ضمن صيغ التعبير التي تشكل الحالة الإنسانية حيث يقول: «ليس أي من الإدراك واللغة والأسطورة مجرد مرآة تعكس ببساطة صور المعطيات الداخلية والخارجية، وليست وسائل غير مهمة بل هي مصادر حقيقية للنور ومتطلبات أساسية للرؤيا وينابيع للتكوين كله».

أو (رولان بارت) حين يرى أن الكاتب يبحث عن انجاز جوهر ذاته من خلال التعبير الفردي بيد أن المجتمع يخذله وذلك بتحويله إلى كاهن يمارس طقسا لغويا غير فعال، نرى أن (جاك ريدا) في قصائده التي فقدت فيها الجملة الشعرية لطاقتها الدلالية المباشرة تحاول من زاوية مقابلة تكثيف الماهية المعرفية على حساب الصياغة القواعدية للقصيدة، ليس عن طريق المجازفات الأسلوبية، بل إن الفهم الجوهري لمعطيات القواعدية النمطية هو ما يسمح باستقبال أشكال تعبير جديدة بوساطة التعامل مع لغة بتول - مطواعة - تشكل الخطوط العريضة لقراءة القصيدة عند (جاك ريدا).

القصائد المترجمة هنا - هي بعض ما ألقاه الشاعر في منزل القنصل الفرنسي

في حلب حين زيارته لسوريا بدعوة من المركز الثقافي الفرنسي.

## - بعد الظهيرة -

صحو شاحب لبعد ظهيرة على الأسطح الزرقاء والوردية
قريبا سيقرع جرس الكنيسة..
وعندنا رغبة بالنوم كالشجرة في زاوية الشارع
حيث لا أحد يمر أبدا
ولكن كوكب الأرق منتصب هنا
يصرّ كديك في منتصف الفناء المهجور
بين مجرات عجلات العرائش
التي تشعر أخشابها الصقيلة بهلع من الإشعاع
وهكذا تماما ... حتى للعصفور غير الملام
الذي يلوذ بالصمت
مرتعشا في بساطة المظاهر المهانة
أيتها الغفوة أو الموت
إن ظلك المعتم لأجدر من هذا الكشف
حيث أبدية الأحلام
موهوبة إلى سخرية الضوء
وإن العيون التي لم تعد لها جفون
ولا تقوى على نفي هذا الخواء
الذي يتفاقم خلسة
حين تدق الساعة الثانية

## - الخريف الاستوائي -

لطالما فكرت
كيف يمكن للمياه ..
للصخور ..
للعصافير
وللأشجار
أن تفعل
لكي تحيا سوية
مع ساحات تلك الغيوم المتشكلة
إن هذا العالم الجوّال...
الإيقاعي..
المحدث
يتناسل تماما مثل ذات الرؤية المزعزعة..
في أعماق تلك العيون المفتوحة أبدا
لقد كنت أعرف
أن عظمة عشبة واحدة
تمتنع عن الكثير من البشر فوق قمة تلعة
ضاغطة على ظهر السماء الفسيحة ..
التي تنوء بأثقالنا
وإن الريح تطارد في الألق
دلالات نقاء الثلج في الوحل
آه ... أيها الرأس
المحروم هنا من كل سند
أين الجدار؟
(ليكن جدارا إذا استعصى الرحم حيث يطيب النوم في خرائب خاصرته).
وكنت أرى الخواء يتجسد في البراعم
التي تعود أدراجها دائما في المرة الأولى
مدفوعة بسلطات النسيان..
الذي من مرقده يقطف ويخصب هذا الجسد الشاسع
الذي يضجّ بالنجوم
ومن ثم يلقيه كرّب
أمام بابنا المفتوح.

## - استراحة الفندق -

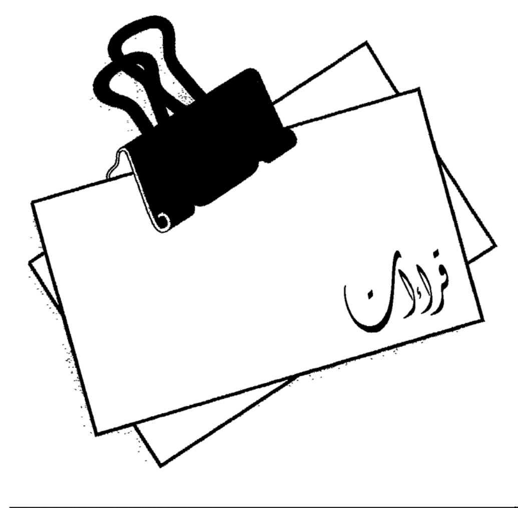
لم أعد أعرف تماما كنه هذه اللحظة

حيث من خلال نافذة الفندق الضيقة
كانت السماء الشاحبة تنير في نفسي هذا اليقين:
ها هو الوجه الحقيقي لحياتي
على ورق الجدران الداكنة..
هنالك ورق الجدران الداكنة..
هنالك رعاة جامدون يبتسمون
هدوء قريب من التعب
يجعل عيون النساء أكثر اتساعا
في فمي تنضب برتابة نكهة اليانسون
وفي الطرف الآخر من الطريق
هنالك ريح نيّرة
تثير عريشة القصب حيث كنت جالسا منذ البدء
ومن ثمة ولجنا إلى الصالة السفلى
طاولة (بليار) كانت تحتل الوسط تماما
مطوقة بموائد شديدة التطاول ..
والكؤوس التي كانوا يحضرونها
كانت ثقيلة جدا
لقد كنا نلوذ بالصمت
رغم أن نفاد الصبر كان يشتعل فينا
مرتدا إلى النافذة الضيقة
كنت أحاول الاستفهام بعيوني من السماء الواعدة
رغم يقيني بأن الإجابة كانت ضائعة سلفا
وبأن كأسي الفارغ
يدفعني للرحيل مرة أخرى
تاركا حقيقتي المنثنية على الملاءة الضيقة
والتوافقات اللانهائية للكرات الثلاث.

جاك ريدا
ترجمة القصائد: صفوان صفر

### الهوامش:

(1-2): مقطوعتان من ترجمة عباس بيضون.
(1): جان - پول سارتر. ما الأدب. ترجمة جورج طرابيشي.


قراءات

# من أسماك الخليج العربي في كتب اللغة والأدب

**الحلقة الثالثة**

بقلم: خالد سالم محمد




ويلفظ صبيّطي أيضا، من أسماك الخليج العربي المشهورة والمحبوبة، طيب المذاق، مرغوب.

يبلغ أقصى طول له ما بين 80 ـ 90 سم، لونه فضي يميل إلى الرمادي الخفيف عند البطن والجوانب، أزرق فاتح عند منطقة الظهر.

يمتاز هذا النوع من السمك بذكائه ومكره، ويحتاج صيده إلى صبر وروية وخبرة ومهارة خاصة عند سحبه من الماء، فقد تمضي عدة ساعات لصيد واحدة منه لذا فهو قليل التواجد في السوق كغيره من الأسماك، له حاسة قوية يستطيع التعرف على الصياد والهروب من الطعم، لذا يحاول الصيادون الاحتيال عليه بإلقاء أنواع عديدة من الطعوم له مثل: اليواف وهو سمك صغير والخثاق وهو سمك بحري رخوي يفرز مادة كالحبر ـ أو أمعاء الدجاج أحيانا (1).

مواعيد تكاثره ثلاثة شهور في السنة هي: يناير، فبراير و نوفمبر.

وأماكن تواجده في الكويت المناطق الصخرية والسواحل الهادئة، فهو يهرب من الضوضاء والجلبة، ومن النادر وجوده في المياه العميقة.

الشاعر جعفر الخطي والسبيطي

أورد ابن معصوم المدني واسمه علي بن الأمير نظام الدين ويتصل نسبه إلى علي ابن الحسين ابن علي ابن أبي طالب 1052 هـ ـ 1120 هـ في رحلته الموسومة بسلوة الغريب وأسوة الأريب، حادثة عن الشاعر جعفر الخطي الملقب بأبي البحر وهو شاعر مبدع من شعراء القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الهجري.

ولد في مدينة الخط على ساحل الخليج العربي، والتي كانت تنسب إليها الرماح الخطية لأنها كانت تجلب من الهند وتباع فيها. عاش الشاعر جعفر الخطي في هذه المدينة، وكان يتردد بين القطيف والبحرين. وفي أواخر سنوات عمره هاجر إلى فارس واستقر في مدينة شيراز إلى أن توفي فيها عام 1028 هـ ـ 1619م.

قال ابن معصوم عن الشاعر الخطي :« ومن بديع قصائده التي تشهد له بقوة التصرف في المعاني والألفاظ، قصيدته الرائية المشهورة التي يصف فيها حاله، وقد ضربته سمكة تعرف « بالسبيطية» في وجهه فشجته وهو عابر من قرية تسمى «مريّ» إلى «بحرين» يقال لأحدهما «البلاد» وللآخر «توبلي» وكان بصحبته ابنه حسان (2)».

أما في ديوانه المطبوع في طهران عام 1373 هـ باعتناء الخطيب علي بن الحسين الهاشمي، فقد جاء التعريف بالقصيدة كما يلي :« وقال ـ والمعني جعفر الحلي ـ عندما عبر البحر من محله قرية «كتكان توبلي» قاصدا قرية «بوبهان ـ وهما من قرى البحرين ـ وذلك حالة الجزر، ولما توسط الماء ، وثب بعض السمك واسمه «السبيطي» نافرا في وجهه فشق وجنته اليمنى، فنظم هذه القصيدة الغراء سنة 1019 هـ». اهـ (3).

برغم العوالي والمهندة البتر
دماء أراقتها سبيطية البحر
ألا قد جنى بحر البلاد وتوبلي
عليّ بما ضاقت به ساحة البرّ
فويلُ بين شَنّ بن أفْصَى وما الذي
رمتْهم به أيدي الحوادث من وتْر (٤)
دمٌ لم يُرقْ من عهد نوحٍ ولا جَرى
على حدّ نابٍ للعدوّ ولا ظُفْرِ
تحامتْهُ أطرافُ القَنا وتعرَّضت
له الحوت يا بؤسَ الحوادثِ والدَّهرِ
لعمرُ أبي الأيَّام إن باءَ صَرفُها
بثأر امرىء من كلِّ صالحة مُثْرِ
فلا غروَ فالأيَّامُ بَيْن صرُوفها
وبين ذوي الأخطار حَربٌ إلى الحَشرِ
ألا فبْلغ الحَيين بَكراً وتَغلباً
فما الغَوثُ إلاّ عندَ تَغلبَ أو بَكرِ
أيُرضيكما أنَّ امرءاً من بَنيكما
وأيُّ امرىء للخَير يُدعى وللشَّر
يُراقُ على غير الظُّبى دمُ وجهه
ويَجري على غير المثقَّفة وَالسُّمرِ
وتَنبُو نيُوبُ اللّيث عنه ويَنثني
أخو الحُوت عنه دامي الفَم والثَّغرِ
ليقض امروٌ من قصَّتي عجباً ومَنْ
يُرد شَرْحَ هَذا الحال يَنْظر إلى شِعري
أنا الرجلُ المشهورُ ما من محلّةٍ
من الأرض إلاّ قد تَخللّها ذِكري
فإن أمسِ في قطر من الأرض انَّ لي
بريد اشتهار في مَناكبها يَسْري
تولَّعَ بي صَرفُ القَضاء ولم تكُنْ
لتجري صُروفُ الدَّهرِ إلاَّ على الحُرِّ
توجَّهتُ من مرِّي ضُحىً فكأنَّما
توجَّهتُ من مرِّي إلى العَلقم المرِّ
تلجَّجتُ خَوْرَ القَريتَين مشمِّراً
وشِبلي معي والماءُ في أوّل الجَزرِ (٥)

فـمـا هو الاَّ أن فـجـئتُ بطافـر
من الحوت في وجهي ولا ضربَة الفهر (٦)
لقـد شقَّ يُمنى وَجنتَّي بنطحـة
وقعتُ لها دامي المحيًا على قطَري (٧)
فـخُيل لي أن الـسـمـاوات أطبـقَت
عليَّ وأبصـرتُ الكواكبَ في الظُهـرِ
وقـمـتُ كـهَـدى نَدَّ من يَد ذابح
وقـد بلـغَتْ سكّينه ثُغـرةَ النَّحـرِ
يطوِّحُني نَزفُ الدَّمـاء كـأنَّني
نزيفٌ طلا مالت به نشوةُ الخمرِ (٨)
فمن لامرىء لا يَّلبس الوَشي قد غدا
وراجٍ موشَّى الجيب بالنُّقط الحُمر
ووافيتُ بَيتي ما رآني امرؤٌ ولَمَ
يقُلْ أوهذا جاءَ من مُلتـقى الكرَّ
فـها هُو قد أبْقى بوجـهي عَلامـة
كما اعترضَت في الطرس اعرابةُ الكسرِ
فـان يَمحُ شَيئاً من مُحيَّايَ أثرُها
بمقدار أخذ المحو من صَفحة البَدر
فـلا غَروَ فـالبـيضُ الرِّقـاقُ أدلُّهاَ
على العـتق مالاحَتْ به سـمةُ الأثرِ
وقلْ بعـد هذا للسُّبيطيَّة افـخري
على سائر الشُّجعَان بالفتكة البكر
وقل للظُبى فـيـئي إليك عن الطُّلى
وللسمر لاتهززنَ يوماً إلى صَدر (٩)
فلو همٌ غـيـرُ الحوت بي لتَواثَبتْ
رجالٌ يخوضونَ الحمامَ إلى نَصْري
فـأمَّـا إذا مـا عـزَّ ذاك ولَم أكنْ
لأدركَ ثاري منه ما مُدَّ في عُمري
فلستُ بَمولي الشِّـعر إن لم أزجَّه
بكل شرود الذكرِ أعدى من العرِّ (١٠)
أضرَّ على الأجفـانِ من حادث العَمى
وأبْلى على الآذان من عـارِض الوَقْرِ
يُخافُ على من يركب البحَر شرُّها
وليسَ بمأمـون على راكب البَـرِّ
تَجوسُ خـلالَ البَحر تطفَحُ تارةً
وترسو رُسُوَّ الغَيْص في طلب الدر
تَناولُ منه ما تغـالى بَسبْحـة
وتدرك دون القـعْر مُـبتـدر القَعـر
لعـمـرُ أبي الخَطِّي ان بَاتَ ثارُهُ
لدى غـير كُفء وهو نادرةُ العَصرِ
فـثـارُ عَلّي بات عنْدَ ابن مُلجم
وأعقبه ثارُ الحسين لَدى شمرِ (١١)

الهوامش

1- جريدة القبس العدد 5932 / الأربعاء 16/ 11/ 1988.

صفحة البحر والصيد، صفحة اسبوعية.

2- رحلة ابن معصوم المدني أوسلوة الغريب وأسوة الأريب ص 137-139، والطبعة الأولى، بيروت 1988.

3- ديوان ابو البحر - جعفر بن محمد الخطي المتوفي سنة 1028 هـ علق عليه وأخرجه الخطيب علي بن الحسين الهاشمي - مطبعة الحيدري طهران سنة 1373 هـ. ص47.

4- بنوشن بن أفصى بن عبد القيس: قبيلة الشاعر.

5- تلججت: ركبت اللجة، الخور: لسان من البحر يكون في البر.

6- الفهر: الحجر قدر ما يملأ الكف، يذكّر ويؤنث.

7- القطر بالضم: الناحية والجانب.

8- النزيف: السكران، الطلا بالكسر: وأصله الطلاء، ما يطبخ من عصير العنب، ويطلق على الخمر.

9- الطُّلى بالضم: الرقاب والدم.

10- العَرّ بفتح العين وتشديد الراء: الجرب.

11- ديوان ابو البحر - جعفر بن محمد الخطي مصدر سابق ص47-49.

# نصان لـ نادي حافظ

## من ديوان

# منذور لرمل

## ١ ـ «جسد يحتاج لتهذيب زوائده»: لغة الجسد.. جسد اللغة.
## ٢ ـ «ثمة عيب ونقص بملكي»: جدلية الكائن المتشظي: اللعب مع الكائنات على «بياض» النص اللامعقول

بقلم: محمد يوسف

● تحت وطأة تشظي الكينونة يمارس نادي حافظ في النص الذي عنوانه: ثمة عيب ونقص بملكي».. «لعبا» تحكمه دائرة ذات نصفين:
ـ نصف لشكلانية الصورة واللغة / ونصف آخر لمضمونيتهما.
على أنه داخل الدائرة يجادل لعبا لا معقوليا مع الكائنات:
ـ الحائط الآيل للفناء الذي يشبه كسرة خبز قديمة.

ـ الشجر.
ـ السحالي.
ـ الطير.
ـ الفراشات.
ـ النهر.
ـ الغيم.
ـ الأسماك.
ـ الميتين.

- الكلاب.

ومن أجل تجـميع شظايا الكينونة يصعِّد اللعب إلى درجة إحكام قبضة الجدلية حول عنق بياض النص اللامعقول.

وهكذا تدور دائرة الجدلية بقبضتها التي لا ترى مجسدة في «أفعال» فيزيو- فسيولوجية:

1- إسناد الرأس على حائط آيل للفناء.

2- المشي وحده خفيفا طليقا.

3- تعبئة الجيب بـ«وقت لذيذ».

4- رمي السلام على شجر واقف في الطريق.

5- مداعبة بعض السحالي.

6- «الزعيق» في الطير لكي يغني واستجابة الطير له.

7- حوم الفراشات حوله.

8- القعود قبالة النهر لقراءة السماء وتكوير الغيم.

9- إطعام أسماك النهر الجائعة.

10- «الهتاف» في الميتين للمجيء ليطرح عليهم هذا السؤال:

«لماذا يتابعني

«أينما سرت

صوت الكمان؟!

ويكون البكاء هو جوابهم وجوابهن.

11- يكبر البكاء ويصير نهرا صغيرا فيزعق في الجميع: موتوا. فيموتون ويمتن.

12- الكلاب التي تلحس الجسم.

13 مغادرة النص «اللامعقولي» والدوران مع الأرض حتى «الدوخان».

14- رمي السلام على الشجر عند الشعور بالجوع.

15- ثم المضي إلى حائط آيل للفناء.

خمسة عشر «فعلا» و«حركة» فيزيو- فسيولوجية تنقل الشاعر من حالة التشظي إلى حالة الموقف الجدلي مع الكائنات عظيمها وحقيرها/ عاليها وسافلها / أحيائها وأمواتها مع التمكين للتضفير مع التضادية التناقضية للبروز.

الحائط الآيل للفناء، ومن ثم لا يتهدم الحائط بل يتسامق بالإيقاع.

- ضغط الوقت اللذيذ في حيز صغير.

التحاور مع السحالي والطيور والفراشات والنهر والأسماك والميتين والكلاب ثم إغلاق الجدلية الدائرية مرة أخرى بـ«الحائط الآيل للفناء».

إن نص «ثمة عيب ونقص بملكي» يطرح عبر مساحاته البيضاء «دفقة» من الأسئلة:

- هل تشظي الكينونة الفردية يحتم اللجوء إلى الكائنات لحل معضلة التشظي؟

- وهل لا بد من تطعيم شظايا الكائن «الموجوع» بـ«تشظّيه» بـ«تكنيك» اللعب بـ «صور ولغة النص اللامعقول Absurd Textå ليساهم في «ترميم» الجسد المتشظي والكينونة المشطورة ذرات ذرات وإقامة بؤرة الترميم عن طريق ثنائية الهدم والبنائية؟

- وهل الميتون رمزيون أم موتى بفعل القمع والقهر والمصادرة؟

- ولماذا يطرح عليهم دون سواهم سؤال الكمان؟ ولماذا لا يشرك الفراشات أو الأشجار أو الأسماك أو الطيور، بل حتى السحالي للإجابة عن سؤال الكمان؟

- وكيف تتصدى الكائنات بحكم تجاورها وتحاورها داخل السياق الحيوي لدورة الحياة.. لـ«النص المتشظي؟».

في يقيني أن نص «ثمة عيب ونقص بملكي نص «ماكر».. «فهو يرتدي قناعا لا معقوليا» ثم يخلعه ليرتدي قناعا رمزيا..

ثم يخلعه ليرتدي قناع التضادات والتناقضات.

ثم يباغتك ويدخل الأقنعة داخل قناع الكوكتيل.. ثم يباغتك مرة أخرى حين تكتشف أن «تكنيك» أقنعة الكوكتيل يصلح لـ:

- الكائن المفرد.
- والكائن الجمع.
- والكائن الذي لا هو فرد... ولا هو جماعة.. بل الكائن المعلق بين الطرفين منسحقا مقموعا ومع ذلك يملك القدرة على تجريس من يسحقه ويقمعه.
- والكائن المزهو بـ/ وعيه الذي يمكنه من نصب «نص جدي» مع الكائنات.
- والكائن الذي يحلم بالإجابة على سؤال الكمان النازف موسيقى ملتاعة تملأ «حواس» الكون وحواس الكائن البشري المتشظي.

إن الكائن المتشظي في هذا النص يتمتع بإيجابية براقة تتيح له فرصة دعوة الكائنات واستدعائها بدءا بالفراشات والطيور والأشجار مرورا بالسحالي وانتهاء بالكلاب.

لكن سؤال الكمان.. ما زال يتدفق بالالتياع والحائط الآيل للفناء يلوح مثل كسرة الخبز القديمة.

والكائن المتشظي هو هو: يحتفي ويحتفل بالأحياء والأموات / والسحالي والفراشات..

وفي احتفالية تكثيف لسؤال الكلمات..!

وفي سيرورة صوت الكمان.. ترميز لصيرورة إيقاع الاحتفالية.

اللغة والتجليات:

لغة الجسد: جسد اللغة

● الجسد لغة وفضاء

الجسد المخبوء

الجسد المكشوف

● في قصيدة «جسد يحتاج لتهذيب زوائده» ثلاث حركات للجسد:

في الحركة الأولى:

هناك جسد له جغرافية، وخريطة لها أمكنة ذات نكهة، ومن ثم فهو جسد لا يمكن ترويضه لأن الوجد قد عرّاه وشبقية الذاكرة الدائخة جعلت حنينه البري يتبركن فتكون بركانيته اندلاعات في تضاريس خريطة الأمكنة بنكهتها المشتعلة.

وهو جسد بذاكرة لها خصيصة العنكبوتية حيث ينصب الجسد لـ «ذاته» بيت العنكبوت فهو المستدرج نفسه بحكم فيزيائية و«فسيولوجية» قانون القصور الذاتي.

هو إذن الجسد الصياد/ الجسد القنيصة / الجسد المصيدة.. نكهة الأمكنة تغويه لكن شبقية الذاكرة تتسب في افتعال مساءات ساخنة وحنين بري غير قابل للترويض.

في الحركة الثانية هناك:

«جسدٌ

يمضي في الهوس»

حالة الهوس هذه هي التي تخرجه من حالة الحصار في الحركة أي أنها تنقذه من:

- نكهة الأمكنة.
- عنكبوتية الذاكرة الشبقية.

ولذا يشكل هذا الجسد من صلصال الجسد:

- أشكالا من أشباح.
- أو أشباحا من أشكال.

والمفارقة في هذه الثنائية لها «بصمة» «صورية» إذ إن الأشكال هي الأشباح وبصمة لغوية حيث الأشباح هي الأشكال.

إن هذا اللعب بـ / الصورة الشعرية واللغة في آن واحد يصبغ فضاء الجسد

ولغته برائحة اللامعقول فينعتق الجسد من الحركة الأولى ويصير النص اللامعقول موازيا لحالة الانعتاق كأن الانعتاق رقصة عبثية، وعلى حلبة الهوس:

**«يضع الماء الساخن**
**تحت يديه**
**فينحل المربوط**
**يخاف السائب**
**تنفلت الأفعى»**

ومع نص الجسد العبثي يمزج نادي حافظ الموروث الشعبي المتجذر في كينونته على هيئة ثلاثية:

- المربوط.
- السائب.
- الأفعى.

علما بأن المربوط له دلالة جنسية في الخرافة الشعبية والسائب «الخائف» له إيحاء قمعي، وانفلات الأفعى ترميز لـ/ السمية التي تحول الجسد في غمضة عين إلى رميم أو هشيم.

في الحركة الثالثة يصعد الجسد إلى دورة فلسفية عن طريق الوعي النوعي الذي يتميز به هذا الجسد:

**«جسد**
**يحتاج لـ/ تهذيب زوائده**
**ما زالت يضج بأسئلة**
**ويحن إلى شيء ما**
**لا تبلغه الأعمار**
**يعاني من شيء ما**
**لا تدركه الأبصار»**

ما هي هذه الزوائد التي تحتاج إلى تهذيب؟

في ظني أنها وعي الأسئلة.. وأسئلة الوعي..

هو الوعي الذي يمغنط الأسئلة بالجدلية..

ويفجر أبعاد ودوائر الجدلية بالوعي.

وبما أن الجسد الواعي لا بد له من التسلح

بـ وعي الأسئلة وأسئلة الوعي.. فإن ذلك يقضي إلى الحنين إلى شيء ما..!

إنه حنين مستقبلي مشروط:

بعدم البلوغ زمانيا.

وعدم إدراك الأبصار له مكانيا.

وليس هناك أدنى تناقض في هذه «اللعبة» الزمكانية.

ذلك أن الرؤية المتمركزة حول محور الحنين المستقبلي تتحرر بالحتمية من الزمكانية الراهنية.. وارتهانية الراهنية. هي رؤية مفتوحة على اللازمكانية إذا جاز التعبير.

في الحركة الرابعة هناك:

**«جسد**
**بلّوري**
**شفاف»**

لكن فجيعته تكمن في:

1- مباغتة الوجد اليومي له.
2- التعنكب في شبقية ذاكرة دائخة.
3- الحلول بأرواح «لا تدري حجم فجيعته»

**«أو**
**كم طول:**
**أظافره**
**وفرائضه**
**وزوائده.»**

إنه جسد رباعي العذابات والتشوفات والتحولات والانقلابات. و«أجمل» ما فيه أنه جسد «مغامر» لكن مغامرته مقترنة بـ/ قدرته الفذة على:

1- إعمال الوعي.
2- الانتقال من قانون القصور الذاتي إلى قانون النص اللامعقولي بمعنى التمرد على «نص» القصور الذاتي.. ومن ثم يكون الجسد لغة للفضاء، وفضاء للغة.




| | |
|---|---|
| ـ الكويت / حصاد الرابطة | علي عبدالفتاح |
| ـ الجزائر | أحمد عبدالكريم |
| ـ دمشق | علي الكردي |
| ـ مسابقة التأليف المسرحي | |

# حصاد الرابطة

# لشهر يناير

## معرض الكتاب الرابع والعشرون بالكويت تألق للوجه الثقافي وازدهار لأدب الشعوب

**في معرض الكتاب الرابع والعشرين بالكويت كان اللقاء مع الوجه الثقافي المشرق للكويت التي بدأت ترفل في ثوبها الزاهي الجديد وغلالتها البيضاء الموشاة بإبداعات المثقفين والمفكرين والإصدارات الجديدة لتعدها دولة الثقافة وعاصمة الإبداع العربي ونبع الكلمة الحرة الصادقة والأرض النابتة بالفكر المواجه للتيارات العالمية.**

**وزير الإعلام د. سعد بن طفلة: إن شعبا بلا ثقافة هو شعب غير مؤهل للاستمرار في البقاء ضمن معطيات الوضع الراهن للبشرية**

**د. محمد الرميحي: الكتاب كان وسيبقى المعلم الأول والمصدر الرئيسي للمعرفة ليؤكد مدى اهتمامنا بأهمية الكلمة الحرة والكتاب الرصين**

كتب: علي عبدالفتاح

هذا الفكر الذي كان ومازال ينهل من ينابيع الأدب المقاوم لكل أشكال التعسف والاستبداد والظلم ليحقق للإنسان حياة تتكامل في معانيها مبادئ الأخوة والسلام وقيم العقيدة الإسلامية والمثل الإنسانية العليا.

ولذلك يقول وزير الإعلام الكويتي د. سعد بن طفلة في يوم افتتاح المعرض:

إن هذا المعرض أصبح إحدى المنارات السامقة التي ترفد حياتنا الثقافية بمزيد من القبسات والإضاءات الثقافية لتأكيد طموحاتنا في تكوين أجيال عربية مؤمنة بالفكر والمعرفة طريقا لتحقيق نهضة عربية.

وقال الوزير أيضا عن أهمية الثقافة:

إن شعبا بلا ثقافة قوية هو شعب غير مؤهل للاستمرار في البقاء ضمن معطيات الوضع الراهن للبشرية.

ويأتي معرض الكتاب بالكويت ليحتوي نتاجات الفكر العربي والعالمي ويقدم احتفالية عميقة الأثر في الوجدان العربي عن رواد الأدب والفكر ومساهمات المبدعين الشعراء والأدباء والنقاد ويدور النقاش والجدل وطرح الأسئلة تحت ظلال خيمة المقهى الثقافي ليتحدث المفكرون مع الجماهير في حرية وديمقراطية ويعبر الشعراء عن أشجانهم وأحلامهم وأمنياتهم في الحب والحياة دون قيود للمشاعر أو حصار للأحاسيس والأفكار.

فالكتاب سيظل دائما رائد النبع الثقافي رغم تفجر تكنولوجيا الكتاب الإلكتروني ليزاحم المطبوع وثقافة الإنترنت وأقراص الحاسوب الموسوعية ولكن الكتاب الذي نذهب للبحث عنه ونبتاعه بعد جهد وعناء هو الكتاب الذي مازالت المعارض تقيم له هذه الاحتفالية الثقافية في كل وقت، ولذلك يقول د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:

إن الكتاب كان وسيبقى المعلم الأول والمصدر الرئيسي للمعرفة التي تقفز بوسائل العلم بشكل يصعب اللحاق به وإن استمرار إقامة معرض الكتاب على أرض الكويت يؤكد مدى إيمان القائمين على الثقافة بأهمية الكلمة الحرة والكتاب الرصين.

ولقد أثيرت قضايا عديدة خلال المعرض ناقشت قضية الكتاب المصادر وحقوق الملكية الفكرية وهل شعوبنا العربية مازالت تقرأ أم أن القراءة قد أصابها الوهن والفتور من هجمة وسائل الإعلام والإنترنت والحاسوب بثقافة الكترونية جديدة؟

في الحقيقة قد يكون هناك إغفال لظاهرة واضحة تماما خلال المعرض وهي الإقبال الإيجابي على اقتناء الكتاب وهناك فرق بين اقتناء الكتاب وشراءه للقراءة والاستفادة. ولكن من جهة أخرى وخلال مناقشتي وحواري مع الناشرين بصورة مستمرة تقريبا كل يوم تبين أن كتب التراث الديني والأدب الإسلامي تحتل المكانة الأولى لدى جمهور المعرض.

ويأتي بعد ذلك الموسوعات التي تتضمن سلاسل أدبية وثقافية وتراثية وأجنبية ومن خلالها يبدو اهتمام الجمهور أيضا بأدب السيرة عن أعلام الفكر الإسلامي ورجال التاريخ والقادة والصحابة والرسل والأنبياء ورواد الحركات الإنسانية والفكرية والفلسفية والعلمية.

واكتشفت أن الإبداع الأدبي يحتل الاهتمام الأخير فمن يبحث عن رواية أو قصة أو ديوان من الشعر الآن وأمامه صفحات من الثقافة الموسوعية على أقراص الليزر؟؟

ويمكن أن يقال بصورة عامة إن هناك نماذج للقارئ الباحث عن المعرفة الجادة حيث كان حاضرا خلال معرض الكويت للكتاب وأن هناك أيضا يقظة فكرية ووعيا نابضا لدى الجمهور يشعر به تجاه ثقافته بأنها السلاح والمسؤولية عن الذات والأرض والإنسان.

وقد تألقت خيمة المقهى بشتى ألوان الأدب من خلال المحاضرات والندوات والأمسيات الشعرية وسوف نعرض لها في العدد القادم بشيء من التفصيل ليطلع القارئ على الظواهر الثقافية التي صاحبت معرض الكتاب الرابع

والعشرين.

## أمسيات وندوات في رابطة الأدباء

### الطاهر وطار وذكريات الطفولة والمقاومة

في لقـــاء مع الأديب الطاهر وطار برابطة الأدباء اتسم بالعفوية والصدق تحدث الأديب عن نشأته وطفولته وكيف تبدو الجزائر الآن خلال تلك التناقضات الغريبة كأنها عدة بلاد في أحد الأزقة الصغيرة.

قدم الندوة الأمين العام المساعد لشؤون المســرح في المجلس الوطني خـــالد عبداللطيف رمضان وتحدث عن الطاهر وطار وكـيف كـان له مـوقف رائع في مواجهة غزو الكويت ودعا إلى مواجهة الغزو العراقي وطرده من أراضي الكويت.

ويقول الطاهر وطار عن موقفه هذا:

لقد وقفت مع الحق الكويتي لعدالة القضية الكويتية ولذلك اعتز بأني أحد المثقفين الذين لم يفقدوا ثقتهم بأنفسهم وظلوا على ثبات مبادئهم ومواقفهم الحرة المصيرية.

وأضاف الطاهر وطار قائلا:

جئت إليكم ولم أكتب ما سأقوله لأني أريد لهذا اللقاء أن يكون عفويا وحميما ولهذا لن أروي سيرة ذاتية وإنما مواقف متعددة عشتها وتركت أثرا في حياتي.

وبدأ الأديب في الدخـول إلى عـالم الطفولة عندما تعلم القرآن الكريم ودرس اللغة العربية عندما كان في الرابعة عشرة من عمره ويرى أنه ورث النزعة الفنية من خـاله الذي كـانت تمتلكه حـالات من التصوف.

ويتطرق الأديب أيضا إلى محاولات كثيرة قد قام بها ليكتب الشعر وقد عُرف بين الأصدقاء والناس بأنه شاعر ولكنه اكتشف أدب الرواية وأقبل على القراءة بشغف وكتب أول قصة قصيرة وأرسلها إلى جريدة «الصباح» في تونس ونشرت القصة.

ويرى وطار أنه تأثر بأدب جبران خليل جبران ونجيب محفوظ وروّاد الرواية العربية والأدب الفرنسي.

وفي عام 1956 كان عضوا في حزب جبهة التحرير الوطني حيث كتب يدعو الشباب للانضمام للثورة الجزائرية.

أما عن تجربته وطقوسه في الكتابة فهو لا يكتب في المنزل إطلاقا بل يفضل مكانا على شاطئ البحر.

وقد كان له إسهام كبير في تأسيس إذاعة القرآن الكريم بالجزائر وهذه المهمة يمكن أن تكون هي التي انقذتني من براثن جماعات الارهاب والتطرف وفي ختام اللقاء وجهت عدة أسئلة إلى الأديب تتعلق بوضع الجزائر والارهاب الذي ينخر في عظامها وموقف الأدباء هناك ودورهم في هذا المجال.

ومن مؤلفات الطاهر وطار: دخان من قلبي، الطعنات، الشهداء يعودون، اللاز، الزلزال، عـرس بغل، العـشق والموت، تجربة في العشق، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر.

وفي مجال المسرح كتب: على الضفة الأخرى، الهارب.

### مع القاص الجزائري محمد دحو

وفي إطار الاحتفال بمهرجان القرين السادس أقامت رابطة الأدباء أمسية قصصية لأحد ضيوف الكويت وهو القاص الجزائري محمد دحو وتحدثت

القاصة فاطمة يوسف العلي في تقديمها للقاص المحتفى به عن أهمية الثقافة في تاريخ الشعوب وأن الجزائر ايقونة جهاد لمع اسمها كرمز للبطولة والعروبة على مر التاريخ.

وذكرت الأديبة فاطمة العلي أن الجزائر الآن تواجه هجمة شرسة غربية ولذلك تشق مسيرة التعريب دربها في صعوبة ويحارب المثقف في جبهات كثيرة، ولذلك نحن نفرح بكل قلم عربي مبدع يثري اللغة ويعمق الشعور بالعروبة.

وقرأ الأديب محمد دحو مجموعة من قصصه القصيرة التي تستلهم الواقع والبيئة في أرض الجزائر وقصصا أخرى نابعة من أحاسيس الغربة والرحيل خارج الوطن.

بعد قراءة القصص كان هناك حوار من الجمهور حول واقع الأدب في الجزائر وقضايا التعريب واللغة وموقف المرأة ومدى حريتها في التعبير والدفاع عن كيانها الإنساني.

وتحدث محمد دحو عن المثقف في الجزائر وكيف يعاني من قضايا التطرف والإرهاب ثم الأدب الفرنسي وأثره في البيئة الثقافية بالجزائر.

وأكد القاص أن المغرب والمشرق يلتقيان في هموم واحدة ويبحثان عن منافذ للنور ويحاول كل منهما أن يحقق حلم الحرية والحياة.

## رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين في أمسية شعرية

وفي أمسية شعرية بالرابطة تحدث الأديب طالب الرفاعي عن الشاعر عز الدين ميهوبي بأنه صحافي وخطاط ورسام وسياسي ونائب في البرلمان.

وصدر له عدة دواوين شعرية: البدء كانت الأوراس، النخلة والمجراف، اللعن والفقدان، قناديل من وطني، الرباعيات.

وقرأ الشاعر بعض من قصائده منها:

### صهيل الوردة

تطلين من شرفة المجد
أنت التي حملتني ضفائرها
لبلاد تنام على عتبات السنين
تجيئين مثل المواسم
مثل السحائب
والياسمين
تجيئين من آخر العمر
أنت التي تعرفين ولا تعرفين
تجيئين أنت التي تعرفين
الطيور التي هاجرت ثم عادت
ولا تعرفين لماذا ينام على صدرك
الشرفاء
لماذا تغطي الوجوه الدماء
لماذا يفتش طفل البراءةعن دوحة في
السماء
تجيئين من هدأة العاشقين
تجيئين مثل رذاذ المطر
بقايا قمر
تجيئين مثلي ...
أنا المستحيل الذي لا يجيء
أنا الشمعة ...
الريح تصفعها فتضيء
تجيئين ...
لما يزل في السماوات صوتي
فلا تعلنوا في المسافات موتي
دمي واحة للنخيل
فلا تسألوا الخيل
عن حمحمات الصهيل

## مسيرة الحقوق السياسية للمرأة

في ندوة برابطة الأدباء حول مسيرة الحقوق السياسية للمرأة شارك فيها د. معصومة مبارك والاستاذ فيصل الزامل ود. يعقوب حياتي استضافت رابطة الأدباء الاتحاد الكويتي للجمعيات النسائية لإقامة هذه الندوة وقدمت لها الأديبة فاطمة يوسف العلي وتحدثت د. معصومة مبارك عن حق المرأة السياسي وأكدت أن نقطة الانطلاق هي تكريم الله سبحانه وتعالى الناس جميعا وساوى بينهم في الإنسانية «يأيها الناس» ولم يفضل أحدا على الآخر إلا بالعمل الصالح وكرامة أي أنثى من الناس لا تقل عن كرامة أي ذكر.

أما في مجالات العمل العام وفي إدارة الشؤون العامة في المجتمع الإسلامي وصلبها الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيقول الحق جل وعلا في سورة التوبة:

﴿والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويقيمون الصلاة ويؤتون الزكاة ويطيعون الله ورسوله﴾.

وتضيف د. معصومة:

إن التشريع السماوي تشريع العدل والإنصاف يصل الإنسانية في جميع مناحيها الخاصة والعامة متكاملة بين الجنسين فالتكامل والمشاركة بينهما هو أساس الوجود وسر استمرار الحياة أما المواجهة فلن تؤدي إلا إلى إثارة التناحر وانتشار البغضاء وانهيار الحياة بشقيها العام والخاص.

وتحدثت د. معصومة عن مسيرة المرأة الكويتية لتحقيق المشاركة والتكامل مع الرجل رافضة الدور الهامشي ومحبطة كل الخطط التي يحيكها هؤلاء لها من أجل إعادتها إلى البيت وحجبها عن الحياة العامة تارة باسم الدين وأخرى باسم العادات والتقاليد وثالثة باسم الخوف على الأسرة من الدمار.

وبرغم ذلك إلا أن المرأة الكويتية برزت في جميع المجالات بدءا من سلم التعليم الذي تفوقت فيه حتى سلك العمل الذي أبدعت وتبوأت المناصب القيادية التي تتطلب قدرا من الكفاءة والمثابرة وتحمل المسؤولية.

وأضافت د. معصومة عن دور دستور الكويت في إنصاف المرأة الكويتية حيث جاء من رحم الشريعة السمحاء نصا وروحا حيث نصّت مادته التاسعة والعشرون بأن الناس سواسية في الكرامة الإنسانية وهم متساوون لدى القانون في الحقوق والواجبات.

ثم عرضت لقانون الانتخاب والاقترحات الذي لخّصته وقدمت ذلك من خلال بيانات وتواريخ ثابتة ووثائق وقرارات واضحة.

وفي النهاية تحدثت عن التحديات التي تواجه المرأة في حالة إقرار المرسوم وهذه التحديات عليها أن تأخذها المرأة في الاعتبار لتكون أكثر استعدادا لمرحلة قادمة.

فالمرأة عليها أن تتحدى الواقع السياسي حولها والعلاقة الأسرية وتأثيرها على ممارستها للحقول السياسية وكذلك تواجه تحدي الرفض التقليدي للتغير ومدى نظرة المجتمع للمرأة في مكانتها الجديدة ووضعها السياسي.

من الكتب الجديدة للقاصة والفنانة التشكيلية ثريا البقصمي هذا الكتاب الذي يحتوي على نصوص نثرية كُتبت خلال رحيل الكاتبة بين المدن والموانئ واستلهمت معانيها من المناخ والبيئة للمكان.

والكتاب لحظات وجدانية تعايش الذات في رحلتها نحو الآخر، ربما تجارب إنسانية عاطفية وربما مشاهد مؤثرة تغشى ردهات القلب لتولد هذه الأفكار وتلك الكتابات في صور حميمة وذاتية.

يا زمن المدن المهزومة
مدن يعلكها الزحام
مئات الدراجات تخترق رئتي
ازرع .. ارحل
رؤوس حليقة
عيون منتفخة تعبه
تسكنني اللحظات
يخنقني الزحام

والجدير بالذكر أن القاصة ثريا البقصمي من الأسماء البارزة في عالم الأدب والفن التشكيلي بالكويت ولها حضور مؤثر في المنتديات والمؤتمرات الأدبية والتشكيلية بالعالم العربي.

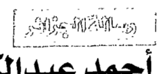
## نشر الأعمال الإبداعية الكويتية إلى لغات الاتحاد الأوروبي

زارت الكويت خلال معرض الكتاب الرابع والعشرين مجموعة من أعضاء برنامج الترجمة الأوروبي بهد ف الالتقاء بالمبدعين الكويتيين في المجالات الأدبية المختلفة والإطلاع على المنتج الثقافي الكويتي في القصة القصيرة والرواية والإبداعات الأخرى.

ويهدف البرنامج إلى ترجمة الأعمال العربية إلى تسع لغات أوروبية مفهومة في الاتحاد الأوروبي.

والتقى الوفد مع مديري ومستشاري السلاسل المختلفة التي يصدرها المجلس الوطني وهي عالم المعرفة وعالم الفكر والثقافة العالمية وإبداعات عالمية.

وقد التقى أيضا أعضاء برنامج الترجمة مع أعضاء رابطة الأدباء بهدف التشاور واللقاء والاتفاق على ترجمة الإبداع الكويتي.



أحمد عبدالكريم

# معرض الجزائر الدولي للكتاب

**عرفت العاصمة الجزائرية حركية ثقافية غير عادية، أعادت إليها وجهها الثقافي المشرق، الذي غيّبته سنوات العنف الدموي.**

فبعد إثنى عشر عاما من الانقطاع، نُظّم بقصر الثقافة - مفدي زكرياء، صالون الجزائر الدولي للكتاب، الذي أشرفت على تنظيمه مؤسسة الاتصال الخاصة (بوانتكوم) برعاية وزارة الثقافة والاتصال.

وقد عرف الصالون مشاركة أكثر من ثمانين دارا للنشر بين عربية وأجنبية بالإضافة إلى عدد من دور النشر والمؤسسات الإعلامية الجزائرية.

لكن الملفت للنظر في هذا الصالون هو الحضور القوي للكتاب الفرنسي على حساب الكتاب العربي. بسبب المشاركة المكثفة لدور النشر الفرنسية العريقة، (آشيت، فلماريون، فراسي، لوسوي، أكتسود ...)، مقابل الغياب الشبه كلي لدور النشر العربية، وهذا ما حدا برئيس جمعية الدفاع عن اللغة العربية، إلى اعتباره مناورة من قبل اللوبي الفرنكفوني لضرب العربية في عقر

دارها، وفي معرض يفترض أن يكون دوليا.

## الأيام العربية للأدب والشعر:

على هامش صالون الجزائر الدولي للكتاب. شهد قصر الثقافة مفدي زكرياء بالجزائر العاصمة تنظيم فعاليات الأيام العربية للأدب والشعر، على مدى ثلاثة أيام.

وقد جاء تنظيم هذه الأيام بمبادرة من منظمة اليونسكو ورابطة القلم الدولية (PEN) بالتعاون مع اتحاد الكتاب الجزائريين والديوان الوطني لحقوق التأليف والحقوق المجاورة.

حملت هذه التظاهرة شعار التضامن مع الجزائر، وتثمينا لدور الكتّاب والمثقفين الجزائريين وتضحياتهم الجسيمة في مجابهة المشروع الظلامي الدموي.

وقد تميزت بحضور وجوه إبداعية وأدبية عربية بارزة، يأتي في مقدمتها الروائي الطيب صالح (السودان)، جمال الغيطاني (مصر)، محمد بنيس (المغرب)، سيف الرحبي (سلطنة عُمان)، علي فهمي خشيم (ليبيا)، حنان عواد (فلسطين)، هدى أبلان (اليمن)، آمال موسى (تونس)، جيلالي خلاص، عبدالقادر السائحي، محمد مقاني، حسين خمري (الجزائر)، فضلا عن (تيري كارلبوم) أمين عام رابطة القلم الدولية وبعض أعضائها.

حفل افتتاح الأيام العربية للأدب والشعر حضره وزير الثقافة والاتصال والسيدة كاتبة الدولة للثقافة، ولفيف من الدبلوماسيين والشخصيات الثقافية العربية.

في البداية ألقى رئيس اتحاد الكتّاب الجزائريين عز الدين ميهوبي، كلمة ترحيبية أشار فيها إلى أهمية المحاور التي ستناقش خلال هذه الأيام، ونبّه إلى صعوبة المراهنات التي تواجه الثقافة العربية في ظل العولمة.

المدير العام للديوان الوطني لحقوق المؤلف، عبّر في كلمته، عن اعتزاز الجزائر باحتضان هذه الأيام التي جمعت أسماء متألقة في سماء الأدب العربي.

ثم تناول الكلمة السيد صالح عبادة ممثل اليونسكو الذي ألقى كلمة بالنيابة عن أمينها العام (فيدريكو ماريو) شاكرا للجزائر احتضانها لهذه الأيام معتبرا اياها احتفاء بالأدب والشعر.

أما الأمين العام للاتحاد الدولي للكتاب والشعراء (تيري كارلبوم)، فقد تحدث في تدخله عن أهمية الثقافة الجزائرية وتنوعها، مما يؤهلها للانخراط في نسيج الثقافة العالمية واثرائها بزخمها، داعيا الأدباء العرب إلى الانتساب إلى رابطة القلم الدولية للخروج بالأدب العربي إلى رحابة الثقافة الإنسانية والعالمية.

ومن جهتها، عبرت كاتبة الدولة للثقافة زهية بن عروس عن نية الجزائر في احتضان دورة مؤسسة البابطين للشعر ومنتدى الفكر العربي عام 2000م بعد ذلك، فسح المجال لمناقشة المحور الأول من محاور الأيام العربية للأدب والشعر، في جلسة أدارها الروائي الطيب صالح، تناول المتدخلون فيها مسألة دراسة الإبداع الأدبي والشعري العربي بين الواقع والآفاق وشهدت مداخلات كل من: حنان عواد، جيلالي خلاص وعثمان سعدي...

في مساء اليوم الأول، ألقى الروائي جمال الغيطاني مداخلة تحدث فيها عن

الجسور الثقافية المنبتة بين المشرق والمغرب، وغياب التواصل الفكري بين جناحي الوطن العربي، وهي ظاهرة ازدادت حدتها في السنوات الأخيرة خاصة. كما أشار إلى الحدود والحواجز السياسية التي تحول دون تداول الكتاب وتوزيعه، وبالنتيجة تحول دون التلاقح الثقافي والإبداعي بين أقطارنا.

ليخلص في النهاية، إلى دعوة الدوائر الحكومية إلى العمل على تكريس حرية تنقل الكتاب العربي، وتوفير المزيد من المنابر والفضاءات الثقافية في الفضاءات التلفزيونية، وإنشاء شبكة ثقافية مستقلة لمناقشة القضايا المصيرية للثقافة العربية.

كما دعا جمال الغيطاني النخب العربية مشرقا ومغربا إلى تحمل مسؤولياتها التاريخية في الذود عن اللغة العربية من جراء المخاطر التي تهددها بفعل اللغة الدارجة واللغات الأجنبية التي لم يسلم المثقفون أنفسهم من تأثيرها، وعليه فقد اقترح وضع قاموس عربي موحد، كل خمس سنوات، من قبل هيئات متخصصة.

الشاعرة هدى أبلان تناولت في ورقتها، إشكالية الكتابة النسائية في اليمن، دعت من خلالها إلى تجاوز النظرة النقدية القاصرة التي تنظر إلى الأدب الذي تنتجه المرأة بوصفه إبداعا هشا، ومن ثم التعامل معه بصورة شاذة ومشوهة.

أما الأديبة (مارغريت أبانك) فقد تطرقت إلى تجربتها واسهامها في إعطاء صورة مضيئة في الأدب العربي الحديث خارج الوطن العربي من خلال مجلتها (بانيبال). اليوم الثاني من فعاليات الأيام العربية للأدب والشعر، خصص لمناقشة محور علاقة الأدب العربي بالتعليم، ومناهج تدريسه في المعاهد المتخصصة.

الصحفية والشاعرة آمال موسى ألقت محاضرة حول تدريس الأدب العربي في المعاهد الثانوية في تونس، مشيرة إلى ضرورة تأسيس ذلك على منهج علمي رصين، يكون المعهد، الأستاذ والطالب أعمدته الرئيسة.

وبدوره، تطرق رئيس اتحاد الكتاب الليبيين علي فهمي خشيم إلى مسألة تدريس التربية الثقافية في النظام التعليمي في ظل ازدواجية اللغة في الوطن العربي، مشيرا إلى الطرق العقيمة في تدريس النحو وقواعد اللغة العربية، مما يصعب على الطالب استيعابها وتصرفه عن الإقبال عليها.

الشاعر الجزائري عبدالقادر السائحي ركز في مداخلته على أهمية دمج الأديب في المعاهد والجامعات المتخصصة، بحيث يتمكن من خلق وشائج وصلات وثيقة بالطلبة تتيح لهم تشكيل صورة موضوعية عنه، وتمكنه من تقييم منجزاته الأدبية.

الروائي الطيب صالح في مداخلته، أثنى على فكرة وضع قاموس عربي موحد، معربا عن مباركته للاقتراح الذي تقدم به جمال الغيطاني في هذا الشأن، لكنه في الآن نفسه، عبّر عن استغرابه لتضخيم القضية المتعلقة بالدارجة وخطرها المحتمل على الفصحى، لأن كلاهما عالم خاص، ولا يعقل بأي حال من الأحوال إلغاء تلك النماذج الراقية للأدب الشعبي بجرة قلم، كما عبر الطيب صالح عن مباركته لاقتراح السائحي الرامي إلى إقحام الأديب العربي في المعاهد المتخصصة، وهو نفس الاقتراح الذي دعا إليه منذ عشر سنوات.

وفي نفس السياق تدخل الشاعر محمد بنيس ليؤكد بأنه عربي ينطلق من خصوصيته المغربية، وبالرغم من أن اللغة العربية هي المشكلة لهوية كل كاتب عربي، فإن ذلك لا يمنع تدريس الثقافة الشعبية واللهجات المحلية.

آخر مداخلات اليوم الثاني، كانت للدكتور رشيد بن مالك حول السيميائية في النقد العربي الذي يفتقر في عمومه إلى إجراءات منهجية وعلمية تحوّله من نشاط فردي إلى فاعلية جماعية.

اليوم الثالث والأخير من فعاليات الأيام العربية للأدب والشعر شهد نقاشات حادة وصراعات عنيفة أجهضت الفكرة الأكثر حساسية في هذه التظاهرة، وهي دعوة الأمين العام للاتحاد الدولي للكتّاب والشعراء (تيري كارلبوم) إلى الأدباء العرب للانضمام إلى رابطة القلم الدولية (PEN) التي تملك أكثر من مائة وثلاثين فرعا عبر العالم وتنويهه بدورها في تشجيع ونشر الثقافات الإنسانية على اختلاف لغاتها ومشاربها، وتبنيها للتفتح اللغوي، وضمانها لحرية الفكر والإبداع، وهي فرصة لخلق منبر لإسماع صوت الأدب العربي في ظل العولمة التي كرّست الانفتاح على ثقافات العالم.

فقد عرض الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، الذي ترأس الجلسة، على الحضور مشروع أرضية إنجاز شبكة عربية للكتاب تمثل الكتاب العربي في رابطة القلم الدولية، هذه الفكرة أثارت تساؤلات كثيرة وجدلا كبيرا بين الحاضرين الذين انقسموا بين معارض ومؤيد ومتحفظ ومعارض يخشى أن تكون هذه الهيئة مخترقة أو مشبوهة، أو يرى فيها فرصة للتطبيع الثقافي مع إسرائيل، لتبقى مسألة الانضمام إلى هذه الرابطة مفتوحة بصفة فردية لجميع الكتّاب العرب الراغبين في ذلك، بعد أن تعذر التوصل إلى تصور موحد لهذا المسعى.

توصيات الأيام العربية للأدب والشعر كانت في مجملها منصبة على ضرورة تشجيع الإنتاج الأدبي والشعري في الوطن العربي، وضمان إجراءات لتداول الكتاب وتوزيعه دون عراقيل أو حواجز، ثم تدريس الأدب العربي المعاصر في المعاهد المتخصصة واختيار نصوصه التي تتوفر على المقومات الجمالية والمعرفية، وطبع قاموس عربي موحد يراعي شروط الراهن وحيوية اللغة العربية.

## إصدارات جزائرية جديدة:

★ المسرح الجزائري نشأته وتطوره:

عن جمعية الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، صدر كتاب «المسرح الجزائري نشأته وتطوره» للأستاذ الباحث أحمد بيوض، وهو عمل تأسيسي يغطي سبعين سنة من تاريخ المسرح الجزائري، ويملأ فراغا طالما عانت منه المكتبة الجزائرية في هذا المضمار.

وإذا كان لهذا العمل من مزية، فهو ذلك الجهد الاستثنائي الذي بذله الباحث في التنقيب والتقصي بالنظر إلى انعدام المراجع، لذلك فقد كان اعتماده على شهادات صانعي هذا الفن، وعلى مذكراتهم الشخصية، وكذا الملفات المسرحية والأحاديث الصحفية التي نشرت في الإعلام الجزائري.

هذا الكتاب جمع لشتات المسرح الجزائري ورصد لمساره الطويل.

## الإنزلاق:

عن منشورات مارينور، صدرت للصحفي والروائي حميد عبدالقادر، روايته الأولى «الإنزلاق»، وهي أثر يجسد التيه والضياع الذي يعاني منه جيل ما بعد الاستقلال.

« .... بطلها شاعر صحفي، يتلقى رسائل التهديد بالقتل، فيغرق في الاخفاقات المتتالية ويعود بذاكرته إلى تاريخ بلدته التي تتردد فيها أخبار الموت والاغتيالات الجماعية وتاريخ حياته الشخصية التي من خلالها نتعرف على طفولته التعيسة واخفاقه في الحب.

وكما تبدأ الرواية بالفاجعة تعود إليها، وداخل حكاية متعددة لسيرة طويلة العمر، تمتد من الجد ونضاله في الحركة الوطنية إلى الأب إلى الشاعر الصحفي نستعرض عبرها تاريخ الجزائر منذ تثاؤب الحركة الوطنية إلى أحداث أكتوبر 1988م إلى صعود التيار الإسلامي، مرورا بالصراعات الدموية بين الأخوة حول السلطة».

## رنين الحداثة:

رابطة كتاب الاختلاف التي ترأسها الشاعرة نصيرة محمدي، تصنع الحدث الثقافي بنشاطها الاستثنائي وباصداراتها المتميزة، فبعد (المراسيم والجنائز) للروائي بشير مفتي، (كائنات الورق) للشاعر نجيب أنزار، (بقايا رجل) للقاص عبدالوهاب تمهاشت. أصدرت الرابطة (رنين الحداثة) للكاتب والناقد الجزائري المختال بختى بن عودة، الذي عرف بأطروحاته الحداثية، وثقافته الموسوعية، التي تؤهله ليكون مشروعا فكريا لو امتد به العمر.

كتابه هذا، يقول الناشر، مرجع أولي في سؤال الثقافة الوطنية داخل مأزقها، مواجهة مع الأسئلة الحرجة لوعي ملتبس، وعقل سيجته الدوغمائيات بكل أشكال الانحطاط والبؤس، وأدب تحول إلى بوق يردد الشعارات أكثر مما يعيد ابتكار العالم.

من خلاله، نكتشف ابداعية النقد، حوارية القراءة، أصنافا شتى من الإشراقات التي تميز بها بختي طوال مشواره الفكري.

## الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ:

عن جمعية الجاحظية صدرت للروائي الكبير الطاهر وطار رواية جديدة عنوانها «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، أحدثت نقلة نوعية في مساره الروائي من خلال استدعائها للتراث والأحاديث التاريخية، وقد كان احتفاء الأوساط الأدبية والإعلامية بالجزائر كبيرا بهذا الأثر الروائي الجديد للطاهر وطار الذي يملك في رصيده أربعة عشر عملا أدبيا بين مسرح وقصص وروايات.

«إن هذه الرواية - يقول وطار في تقديمها - رغم ما فيها من تجريد وسوريالية، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا.

إن الفنان يقرأ التاريخ بوصفه «حالة» بالتعبير الصوفي، وربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة.

وهذا ما سمح لي باستعمال بناء لولبي يعطي الديمومة للحالة، فلم أضع نهاية للحالة وإنما اقترحت نهايات واكتفيت

بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة لإقلاع جديد.

لعلني حاولت الاجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها روايتي السابقة (الشمعة والدهاليز) ويطرحها أصدقائي وخصومي عن موقفي من الأحداث، منذ انهيار الاتحاد السوفيتي إلى اليوم.

سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما، نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على «رأس الخيط»، وعذري أنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط.

نبيل سليمان، بهاء طاهر، وإسماعيل فهد إسماعيل

# الرواية
# شكل لموقف، والعلاقة مع الآخر وطرائق السرد

علي الكردي

**نبيل سليمان: لماذا لا نشتبك في النظر إلى النص كعلاقة حرة، وليس كزواج مهما يكن سعيدا؟!**

**بهاء طاهر: من أهداف الرواية نفي التصورات النمطية السهلة عن الحياة والإنسان!**

**إسماعيل فهد إسماعيل: الشكل يتأكد من خلال التقنيات التي يوظفها المبدع في منتجه!**

في الماضي، كان الشعر يعتبر ديوان العرب، وكانت الرواية تعتبر إلى حد ما نوعا ثانويا في الأدب العربي. حاليا ومع نهايات القرن العشرين أصبحت الرواية النوع المتميز في الأدب العربي، وهي لم تأخذ الآن، فقط أبعادا جديدة، وإنما صارت كتابة جديدة ومتميزة، بل صارت جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية والثقافة الوطنية.

بهذه الكلمات قدم د. جمال شحيد ضيوف «يوم الرواية» في إطار أسبوع «المدى» الثقافي الذي أقيم بدمشق وهم: الروائي الناقد السوري نبيل سليمان الذي تحدث عن «الشكل الروائي والموقف الاجتماعي، السياسي»، والروائي المصري بهاء طاهر، الذي تحدث عن «الشكل الروائي والعلاقة بالآخر»، والروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل الذي تحدث عن «الشكل الروائي وطرائق السرد»، بيد أن الروائي اللبناني إلياس خوري الذي كان من المفروض أن يتحدث

عن «الشكل الروائي واللغة» تغيب عن الحضور، وتليت ورقته بالنيابة عنه.

هذه الجوانب المتعددة لمعالجة الشكل الروائي هي جوانب أساسية للنظر إلى الرواية في نهاية هذا القرن، ولأن الموضوع من الأهمية بمكان، فقد رأينا تقديم هذه المتابعة لمجريات الندوة.

## شكل روائي لموقف

بدأ الروائي نبيل سليمان مداخلته بالقول: لم أُستشر في عنوان مداخلتي، لذلك ملصت منه إلى ما يخاطب بهذا العنوان شواغلي وإمكاناتي حتى هذا اليوم بشأن الشكل الروائي والموقف، وعنونت مداخلتي بعنوان: «شكل روائي لموقف» وهذا القول يتصل بالعنوان الذي لم أُستشر بشأنه، وكما تلحظون فالنظر «بشكل روائي لموقف»، لا يدعي الإحاطة، ولا يشطح بجهارة، وإنما قد يشير إلى تحليل في التذكير، وربما إلى اجتهاد واقتراح.

وبعد أن يشير إلى عدم الاطمئنان إلى القول: بالشكل الروائي والموقف الاجتماعي، السياسي بما سبق إليه السابقون في نظرية الرواية تناول عدة مؤشرات حول الموضوع.

أولا: الصيرورة المتوالية للشكل الروائي (نقصه الدائم، تطوره الدائم، نسبته إلى التمرد، وليس إلى الثبات).

ثانيا: قانونية الرواية ونظامها وقواعدها التي ترسم الخبرة الإبداعية والنقدية التي تتعلق بالشكل الروائي من: الفضاء، إلى الزمن، ومن الوصف إلى الشخصية، إلى السردية.. إلى اللغة.. والتي تتلامح في الموقف الاجتماعي، السياسي رؤية منه، أو وجهة نظر، أو فكرة، أو أي إشارة أيديولوجية.

ثالثا: المفهوم الذي أطلق عليه «شكلا لمضمون»، أو «شكلا لموقف»، وختم بالتساؤل التالي: هل للقول في شكل روائي لموقف اجتماعي، سياسي، أو لأي موقف أن ينهض بالسؤال - مثلا - عن الفضاء الروائي؟

هل البيت، أو السجن، أو الصحراء في الرواية مكان لكون صادق أو أعزل، أو محايد؟! أم هو لغة تشخصه كفضاء لفظي، أي كشبكة من الدلالات، لأنه شبكة من الرؤى والذكريات، ووجهات النظر، والمشاعر والأفكار والأحلام.. شبكة تعني الراوي، وتعني الشخصية الروائية، وتعني الكاتب للرواية وتعني قارئها..؟!

ثمة سؤال، أو تساؤل آخر طرحه سليمان حول علاقة الفضاء الروائي بالتاريخ قائلا: هل يسعى أي تحليل مهما تمركس، أو تحدثن أو تترثن، أو تشكلن أن يبلور دلالات للرواية في أبعادها الاجتماعية أو السياسية، دون أن يخلي الفضاء الروائي بما هو عنصر بامتياز من عناصر الشك؟

في سياق الإجابة طرح بعض الأمثلة التطبيقية من روايته «ثلج الصيف» ومن روايته الأخيرة «مجاز العشق» التي تتحدث عن أزمة المياه وأنهى حديثه بتساؤل آخر: لماذا لا نشتبك نحن كتابا وقراء بذلك النظر إلى النص بعامة كعلاقة حرة، وليس كزواج مهما يكن سعيدا.

## الروائي بهاء طاهر والعلاقة مع الآخر

الروائي المصري بهاء طاهر الذي أثرى الرواية العربية شكلا ومضمونا بدأ مداخلته ساخرا بالقول: إن الروائيين قوم

بؤساء، فحتى الآن لم تظهر مثلا رواية تهدد الحياة الزوجية لأي روائي (إشارة إلى نصر حامد أبو زيد).. (ضحك).. وأقصى ما يمكن أن يحصل عليه الروائي البائس: «سكينة برقبته»، إشارة إلى (نجيب محفوظ) وهذا شيء «مقدور عليه».

حول العنوان المقترح قال بهاء طاهر: فهمت المصطلح على أنه «العلاقة مع الآخر الغربي»، وحتى أبدأ كلمتي من حيث يجب أن تنتهي أقول: لا توجد أي علاقة بين الشكل الروائي والعلاقة بالآخر، وإذا شئنا الدقة فإن هناك أشكالا روائية لا حصر لها بقدر تعدد معالجات العلاقة بالآخر، لكن حسب الدراسات الأدبية صار من الشائع أن المقصود بالعلاقة مع الآخر، تلك العلاقة الشائكة والمعقدة مع الغرب وقد يكون لذلك مبرراته المنطقية، وقد لا تكون بالضرورة ماثلة في الإبداع الفكري، أو النظري، أو الفلسفي أو غيره.

من هنا فإن كل عمل أدبي جدير باسمه هو اجتياز لأرض غير مطروقة ورحلة بحث لاستكشاف آفاق جديدة، بيد أن ذلك كله لم يمنع النقاد ودارسي الأدب من وضع أعمال بعينها في سكة واحدة تحت لافتة «العلاقة بالآخر» وذكر أمثلة على ذلك: «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي و«أديب» لطه حسين، و«الحي اللاتيني» لسهيل أدريس، و«سالي» لعبد السلام العجيلي، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«أصوات» لسليمان فياض إلخ.

حول السمات المشتركة، المحددة لهذه الأعمال ساق طاهر رأيا لباحثه غربية تلخص هذه السمات على أنها الصراع بين الشرق والغرب يتمثل على مستوى الأفراد على أنه صراع بين: «مادية الغرب المزعومة، ضد روحانية الشرق.. أو بين إلحاد الغربي وجحوده وغطرسته في مقابل إيمان الشرقي وتواضعه.

وقد تبرز سمات هذا الصراع بين برودة الغرب في مواجهة دفء الشرق جوا وناسا.. أو بين أنانية المجتمع الغربي وانحلاله في مقابل براءة المجتمع الشرقي وسخائه، ولكن توجد أيضا في تلك الروايات (والكلام ما زال للباحثة الغربية) عناصر إيجابية، مثل: التعليم والتقدم العلمي في مواجهة الجهل والخرافة في المجتمع الشرقي، والحرية الفردية والديمقراطية في مقابل الطغيان، والثراء في مقابل الفقر، والتمرد عند المرأة بصفة خاصة، في مقابل القيود التي تكبل المرأة الشرقية.

يرى بهاء طاهر أن تلك السمات، أو غيرها في الروايات العربية عند الباحثة هي بصورة من الصور تعبير عن الاستشراق المعكوس كما عرّفه إدوارد سعيد، قد تكون مغالية ومسرفة في التبسيط بعض الشيء ولكن دراسات كثيرة جادة أخرى تكاد تقول الشيء نفسه، وإن بلغة أكثر تعقيدا، وأي نظرة أكثر تمعنا في الأعمال التي ذكرنا عناوينها نحسب أن ما بينها من التباين والاختلاف، أكثر مما بينها من الاتفاق رغم أنها جميعها تدور في الغرب، أو عن الغرب. إذ ما الذي يجمع مثلا بين رومانسية «عصفور من الشرق»، ومحاورات بطلها المسرفة الطول عن فضائل الشرق، وبين العنف الدموي في رواية «أصوات» التي تموت فيها الزوجة الأوروبية في عملية ختان لتتساوى مع نساء القرية المصرية؟

يتساءل بهاء طاهر أيضا: أية رابطة بين

روح التصوف والتأمل التي تصبغ «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي الذي يريد بطله الطبيب أن يوفق بين علمانية الغرب وروح الشرق، وبين روح الغضب غير المهادن التي تتخلل «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح بواقعيتها الخشنة، وبحيث يبدو أن محاولات التوفيق والمصالحة بين الشرقي والمرأة الغربية ترفضها الجينات ذاتها.. مع ذلك ففي كل هذه الروايات شيء مشترك كما تشير الباحثة نفسها وغيرها وهي أنها تتحدث عن علاقة بين شرقي وامرأة غربية.. تتحدث عن علاقات حب وتحولات ذلك الحب، ولكن هل يكفي هذا التشابه لكي نقول: إن هذه الروايات تصور علاقات بين رجل هو رمز للشرق على إطلاقه، وبين امرأة هي رمز للغرب؟ ويتساءل: ألا تتضمن الغالبية العظمى من الروايات (المحلية منها والعالمية) قصة حب بين رجل وامرأة؟

وإذا كان همنغواي قد قال: «إن كل الروايات تنتهي بالموت»، أليس صحيحا أيضا القول: إن كل الروايات تبدأ بالحب؟

لماذا إذن يكون للعلاقة بين الجنسين في هذه الأعمال بالذات تلك الخصوصية والرمزية؟ أليس هذا هو الاستشراق معدولا أو معكوسا؟

يضيف طاهر: يجب أن نتعامل مع هذه الروايات من منظور مختلف تماما حتى ولو أردنا أن ندرس إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب إذ يجب أن نبحثها أولا باعتبارها إبداعا لكتّاب أفراد لهم رؤاهم، وفلسفاتهم المختلفة، وقد نجد عندئذ أن العلاقة بين عصفور من الشرق، وعودة الروح، وأهل الكهف، وفكرة التعادلية عند الحكيم هي علاقة أوثق بكثير مما بين العصفور والقنديل، وأن موت فلاح الدلتا في رواية «وبعدنا الطوفان» لسليمان فياض لا يقل مأساوية ورعبا عن موت الأوروبية ختانا في روايته الأخرى، وهذه الأخيرة تختلف في نزعتها التأملية والتحليلية المعروفة عن صاحب «خليها على الله» ويبدو أن النظر إلى الأعمال مجتمعة مع إغفال البعد التاريخي، أو زمن الكتابة يظلم الكتابة ويظلم كتابها معا.

وبعد أن يعمق طاهر وجهة نظره ببراهين إضافية من «موسم الهجرة إلى الشمال» و«أديب» طه حسين يخلص إلى القول: الرؤية الجادة تدفعنا إلى التأمل وإلى رفض التصورات المسبقة، لأن هدفنا من أهداف الرواية والإبداع الفني والأدبي عموما هو نفي التصورات النمطية عن الحياة والإنسان التي تستعصي على الروايات الجاهزة والسهلة، وذلك يصدق على جملة الروايات التي درجنا على تصنيفها ضمن إطار العلاقة مع الآخر.

## الشكل الروائي وطرائق السرد

السرد هو العمود الفقري للرواية؟ فهل السرد مفرد أم جمع؟ هل السرد سرود، وما هي أشكال السرد؟ وما هي تقنيات السرد؟

السرد هو العنصر الأساسي في الرواية، لكن السرد القديم غير السرد الحديث، وحساسية السرد تختلف بين روائي وآخر. والروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل تناول في مداخلته هذه المقاربات قائلا:

الشكل الروائي وطرائق السرد، جملة اسمية لا تتألف من مبتدأ وخبر، وتتألف (لو استعرنا مسمى من بناء عمود الشعر) من صدر وعجز، يتشكلان ابتداء يطمح لأن يتحقق محتواه الخبري لجهد مزمع

يتمثل في مداخلتي هذه.

يحيلنا صدر العنوان: «الشكل الروائي» إلى مفهوم ديالكتيكي متداول ومعروف وهو: الشكل والمحتوى، حيث يتحقق المحتوى من خلال العلاقة الجدلية بالشكل.

ولأن عجز العنوان: «طرائق السرد» لا يشتهر عما يؤكد توجها واضحا لتناول المحتوى، بقدر ما هو حثٌ على البحث في إطار الشكل توجب علينا أن نقبل صدر العنوان كاصطلاح يشمل ظاهرة نصية متحققة وأن نعمل عجزه كإشارة إلى منحى التحقق.

بهذه المقدمة بدأ إسماعيل مقارباته مؤكدا: إن شيوع الرؤى الحداثية في ثقافتنا المعاصرة يمكننا من التوصل إلى اتفاق مفاده: هل نحن إزاء صياغة حداثية تنمُّ عن نزوع لتوظيف معطيات الفلسفة الماركسية بهدف تطوير إن لم يكن تثوير أدوات الدارس النقدية عبر مساحة متاحة من حرية الاقتباس والتصرف؟ ويتساءل: من أين يجيء الشك؟

في معرض الإجابة يتكئ إسماعيل على دراسات الدكتور حميد لحمداني والدكتورة يمنى العيد، فالأول يقول مستشهدا «بكيبزر»: إن الرواية لا تكون مميزة فقط بماديتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية المتمثلة بأن يكون لها شكل ما. بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، ثم يضيف: والشكل له معنى الطريقة التي تقدم بها الصورة المحكية الرواية.. إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له. أما يمنى العيد فهي - كما يقول إسماعيل - في تبيانها لأسباب اختيارها مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس مادة تطبيقية لبحثها حول الشكل والمواقع تقول: إنها نص كلاسيكي متماسك الصياغة، حكاية لها مقدمة، وعقدة وحل، أي خاتمة، وفي موقع آخر تقول: نختار هذه المسرحية لا لأن الحكاية فيها تقدم نموذجا كلاسيكيا معروفا تماثل بنيته وحسب، بلا لأن اللعبة الفنية فيها تمكن بحفاظها على هذا التماسك من الإيهام بأن الصراع فيها يتداخل بين الحكاية والقول.

ويستنتج إسماعيل فهد إسماعيل من الأمثلة السالفة الذكر أن الشكل يتأكد، أو يتحقق من خلال التقنيات التي يوظفها المبدع في منتجه، وأن الموضوع، أو المحتوى هو الذي يحدد نوعية المنهج مع التأكيد على أن أي منهج يؤثر بدوره بطبيعة الموضوع، بل يصنعها أو يقدمها على صيغة أو صيغ أخرى، ثم يسوق أمثلة تطبيقية على ذلك من روايات: حيدر حيدر، وبهاء طاهر، وإلياس خوري.

# الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية

## (مسابقة التأليف المسرحي)

تشجيعا للموهبين والمبدعين من أبناء دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، وإيمانا بدور الكاتب المسرحي في النهوض بالحركة المسرحية في دول المجلس ومحاولة من الاتحاد للإسهام في حل مشكلة ندرة النصوص المسرحية في الكويت وسائر دول مجلس التعاون.

يعلن الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، فتح باب المشاركة في «مسابقة التأليف المسرحي» اعتبارا من 1/12/1999م وحتى 31/5/2000م، وفقا للشروط والبيانات التالية:

أولا: المشاركة

**المسابقة مقتصرة على مواطني دول مجلس التعاون الخليجي**

ثانيا: الشروط

1 - أن يكون مبتكرا وأصيلا ويهتم بالقضايا الراهنة والمستقبلية لأبناء المنطقة مع دخول قرن وألفية جديدين، ويعكس التطلعات الوطنية والقومية والإنسانية والحضارية لدول المجلس ومواطنيها.

2 - أن يكون مكتوبا باللغة العربية الفصحى أو القريبة منها ولا تقبل النصوص المغرقة في العامية.

3 - أن تكون مدة عرضه التقريبية في حالة تنفيذه بحدود (120 د. ق) كحد أقصى و(75 د. ق.) كحد أدنى.

4 - ألا يكون قد حصل على جائزة عربية من قبل، أو أرسل لأي مسابقة أخرى حتى لو لم تظهر نتائجها بعد.

5 - جميع النصوص الفائزة تصبح ملكا للاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، وله الحق وحده في نشرها وإنتاجها وعرضها، مسرحيا وإذاعيا وتلفزيونيا والمشاركة بها في المهرجانات داخل المنطقة، وخارجها لمدة خمس سنوات منذ إعلان فوزها، مع الاحتفاظ بالحق الأدبي للمؤلف.

6 - يرسل المشارك (4 نسخ) من النص على أن يكون مطبوعا، أو مكتوبا بخط واضح على وجه واحد من الورقة مع ترك فراغ مناسب بين السطور.

7 - يكتب المشترك في المسابقة اسمه كاملا وعنوانه واضحا على ورقة مستقلة ويضعها في المظروف الذي يحوي النص المسرحية، ولن يلتفت إلى النصوص التي تحمل اسم مؤلفيها أو ما يشير إليها على أوراق النص المسرحي مع إرفاق صورة عن إثبات الشخصية.

## ثالثا: قيمة الجائزة:

- الجائزة الأولى (10000 دولار) عشرة آلاف دولار أمريكي.
- الجائزة الثانية (5000 دولا) خمسة آلاف دولار أمريكي.
- الجائزة الثالثة (3000 دولار) ثلاثة آلاف دولار أمريكي.

## رابعا: التحكيم

- يشكل الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية لجنة تحكيم من المختصين في مجال المسرح لاختيار النصوص الفائزة.

## خامسا: توزيع الجائزة

1 - سيتم التوزيع في دورتها الأولى في احتفال يعد خصيصا لهذه المناسبة يقام في النصف الثاني من عام 2000م، ويعتبر هذا الموعد استثنائيا وللمرة الأولى فقط.

2 - في دورات المسابقة القادمة سيكون يوم 27 مارس من كل عام (اليوم العالمي للمسرح) هو اليوم الرسمي المحدد لتوزيع الجوائز، ويتم تعديل المواعيد الأخرى تبعا لذلك.

3 - يتحمل الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية تكليف دعوة الفائزين من خارج الكويت لحضور الاحتفال وتسلم الجوائز.

**ملاحظة:**

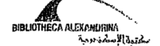
ترسل المسرحيات المشاركة في المسابقة بالبريد المستجعل أو السريع على العنوان التالي:

**الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية**
**مقر فرقة المسرح العربي**
**أبرق خيطان ق 3 ـ شارع 49**
**ص ب 5338 الصفاة رمز 13054**
**دولة الكويت**
**ويكتب على طرف المغلف بشكل واضح «مسابقة التأليف المسرحي»**

## وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحة الغلاف: «في انتظار الفرج»
دلال الرضوان - الكويت



# صدر حديثا


ليلى العثمان
بلا قيود... دعوني أتكلم
في كفي عصفورة زرقاء
ثريا العصمي
دراسات ثقافية عربية
نذير جعفر
رواية القارئ